وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الشهيد العربي التبسي– تبسة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المحادثة في مسرحية "أهل الكهف" لتوفيق الحكيم إخراج عمرو قابيل –مقاربة تواصلية–

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث في اللغة والأدب العربي

تخصص: علوم اللسان

إعداد الطالبة: نسيمة نورة

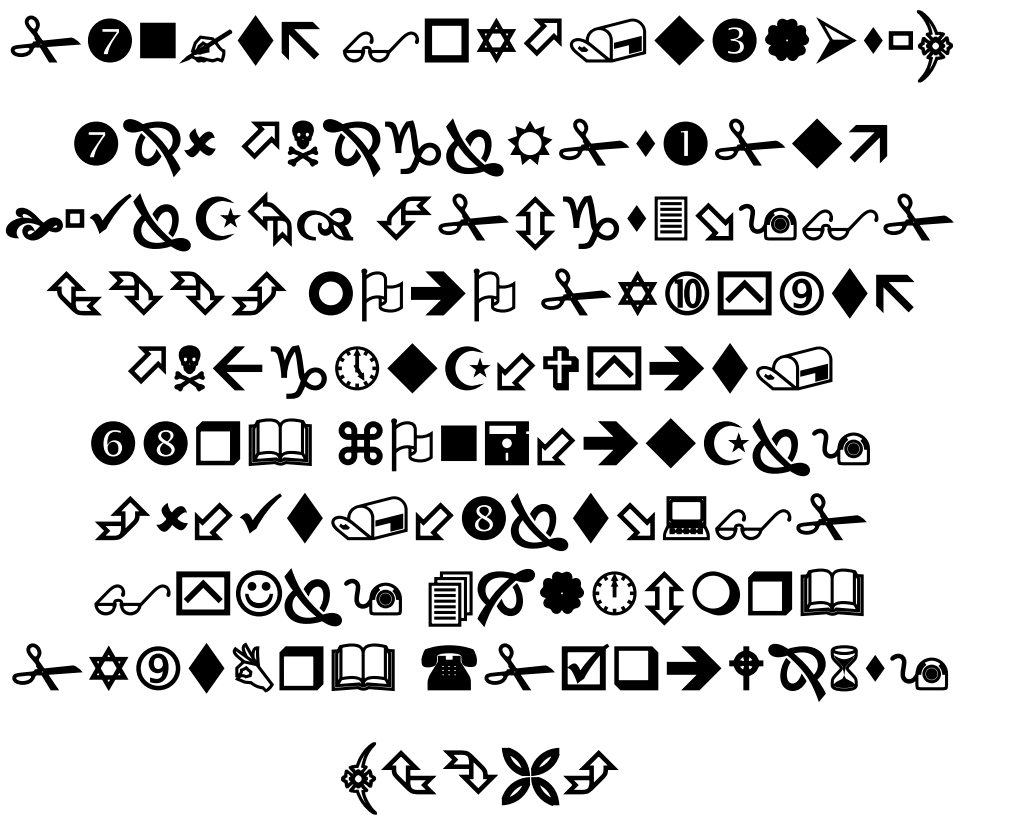
إشراف: فطومة لحمادي

لجنة المناقشة:

الرقم	اللقب والاسم	الرتبة	الجامعة	الصفة
01	رشيد سهلي	أستاذ	جامعة العربي التبسي– تبسة	رئيسا
02	فطومة لحمادي	أستاذ	جامعة العربي التبسي– تبسة	مشرفا ومقررا
03	ثليثة بليردوح	أستاذ	جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي	عضوا مناقشا
04	لطيفة هباشي	أستاذ محاضر.أ	جامعة باجي مختار– عنابة	عضوا مناقشا
05	سليمة محفوظي	أستاذ محاضر.أ	جامعة محمد الشريف مساعدية سوق أهراس	عضوا مناقشا
06	عبد الحميد عمروش	أستاذ محاضر.أ	جامعة العربي التبسي–تبسة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: (1442هـ/1443هـ) ـ(2021م–2022م)

بسم الله الرحمن الرحيم



الكهف (11–12)

شـــــكر وعرفـــــان:

الشّكر الأوّل لله الواحد العلّي القدير الّذي بنعمته تتمّ الصّالحات حمدًا يساق وجوبًا وتقديسًا، فقد أنار دربنا وأرسل فينا من أوتي الحجّة والبرهان، وعلّمنا ما لا نعلم؛ خير الأنام وشفيعنا سيّدنا محمد عليه أزكى الصّلوات وأطهر التّسليم.

الشّكر والعرفان لأصحاب الفضل والدّعم القوي؛ والدي الكريمين، وأسرتي.

ولا يفوتني في هذا المقام أن أتقدم بالشّكر إلى الأستاذة المشرفة الدّكتورة فطومة لحمادي على ما قدّمته من ملاحظات أفادت بها البحث.

كما أتوجّه بالشّكر إلى أعضاء اللّجنة المناقشة الموقّرة كلّ باسمه ومقامه على تفضّلهم بمناقشة عملي هذا، وإثرائه بملاحظاتهم البنّاءة، ليقوى بناؤه ويزداد نفعه بإذن الرّحمن.

ومن دواعي الإعتراف بالفضل فالشّكر موصول للجامعة الّتي لم أفارق أسوارها، واحتضنتني طوال مساري الدّراسي بكلّ محطّاته، جامعة الشّهيد العربي التّبسي، كليّة الآداب واللّغات، قسم اللّغة والأدب العربي، وأخصّ بالذّكر من اتسعت صدورهم لضيق فكري، وارتباك خطواتي، فأناروا دربي بتوجيهاتهم وعملوا على تقويم مساري، وأدين لهم بكلّ حرف خطّطته، أساتذتي الكرام كلّ باسمه ووسمه.

كما أتوجّه بخالص عبارات الشّكر والامتنان إلى كلّ من مدّ لي يد العون من الأساتذة الأفاضل خارج جامعة الشّهيد العربي التّبسي.

إلى كلّ هؤلاء الشّكر والعرفان بالذّكر والثّناء، والدّعاء بالسّداد وخير الجزاء من ربّ العالمين.

إهـــــــــداء:

إلى من ربيــاني على الفضيــلة والنّقــاء ولازم دعاؤهما ودعمهما خطواتي، مبعث سعادتي وتوفيقي وجنتي في الأرض والدي حفظهما الرّحمن ورزقهما الجنة.

إلى سنـــدي في الحيــاة، ومن عملوا دائمًا على إسعــادي إخوتــي، أختــي، رعاهم الله وأدامهم تاجًا على رأسي.

إلــى أهل الفضــل علــيّ، كلّ من علمني حرفًا، وآمن بطموحي، ودعم خطواتي.

إلــى كــلّ من حملهم قلبي وسقطوا من ورقة إهدائي.

إلـــي هؤلاء جميعًا أهدي ثمرة جهدي المتواضعة.

نسـيـمـــة نـــورة

تبســة في: 5/04 /2023 م

مقدمة

الحمد لله حمدًا كثيرًا مباركًا يليق بجلال وجهه وعظيم سلطانه، والصّلاة والسّلام على شفيعنا سيدنا محمد وآلة وصحبه أجمعين.

يمثّل الخطاب بكلّ أنواعه محطّ اهتمام الدّارسين خاصّة الخطاب الأدبي الّذي تنوّعت مقارباته، فتمخّض عن ذلك أكثر من اتجاه اهتم أصحابه بدراسة الخطاب الأدبي وقضاياه وإشكالاته. والجدير بالذّكر أنّ الخطاب كوسيلة تبليغ وتواصل يشكّل حقلاً خصبًا للدّراسات اللّغوية المعاصرة، حيث تعدّدت المحاولات للوقوف على خصائصه التّي تعدّ منشأ تفرّده، وحظي موضوع التّخاطب، باهتمام كبير لدى الكثير من الباحثين والدّارسين من القدماء والمحدثين؛ حيث اقترن التّخاطب والتّواصل بوجود الإنسان، فمن طبيعته البشرية أن يعبّر عن مشاعره وحاجاته بالكلام فيتواصل مع غيره بالكلام أو بالإشارة، فتعدّدت طرقه ووسائله منذ القدم إلى يومنا هذا، وبوصف اللّغة البشرية تعبير عن النّظام الذّهني المشترك بين المتخاطبين، أصبح سّعي الوصول إلى معرفة طبيعته، وكيفيّة حدوثه وآلياته الّتي يعتمدها في عملية الإبلاغ. فكان التّواصل ووسائله من الموضوعات التّي أولاها البحث اللّساني الحديث اهتمامًا بالغًا، لتبرز أهمية التّواصل الشّفهي كونه يجسد اللّغة في الاستعمال، فعُدّ التّواصل مفهومًا مركزيًّا، ولئن كان موضوعًا قد أثير في سياقات مختلفة إلاّ أنّه لايزال يشكّل حقلاً خصبًا لعدة دراسات فهو هاجس الإنسان على الدّوام.

والمسرح شأنه شأن كلّ وسائل الاتصال وفنونه يسعى إلى تحقيق أثر ما، غير أنّ تعدّد وسائل التّعبير فيه وغناه بالأنظمة الدّالة التّي تشترك في تشكّل الرّسالة جعلت الخطاب المسرحي كأحد أنواع التّبليغ والتّواصل المباشر يشكّل مجالاً ثريًا للدراسات اللّغوية المعاصرة، وباعتباره فنًا يجمع على مستوى الخطاب بين الخطاب اللّفظي النّصي الّذي يحيلنا على لسانيات المنطوق، والخطاب التّخييلي الّذي يحيلنا على الجانب المشهدي في النّص الدّرامي أو العرض المرئي. كان ولايزال مبحثًا لمحاولات عديدة للوقوف على

خصائصه التّي تميزه وأبرزها لغته الخاصّة. فهو يجمع بين النّفع والامتاع ويشتغل على جوانب عديدة منها الفكري التّوجيهي والنّفسي والجمالي، وليس هناك أحسن تعبيرًا عن ذلك مما قاله أحمد حسن الزّيات: فإذا لم يخرج المشاهد من المسرح أوفر علمًا، وأرجح حلمًا وأحسن حالاً من قبل أن يدخل، فقد أخطأ المسرح غرضه وضل طريقه.

ولأن المسرح أدب وفن مركّب قائم على التّنوّع؛ تندمج ضمن نسجه عدّة فنون ترتبط بعلاقات تكامل، وهو أثر مكتوب يحمل خصائص أدبيّة له جمهوره ومتذوقيه ممن يملكون آليات فهمه وفكّ شيفرته، لتقتصر قراءته كنشاط فردي على من يملك قواعد تأسيس خطابه ويجد متعة في إقامة عالمه المتخيّل في ذهنه، ليستحيل إلى فن جماهيري متاح وأحيانا متمنعًا في بعض جوانبه بمجرد أن يصبح عرضًا مرئيًا.

يتوفّرالمسرح على خصيصة الوجود الحقيقي للإنسان وتجسيد اللّغة كظاهرة اجتماعية، فيبرز كمجال خصب للدراسات الوظيفية التّواصلية التّي تدرسها على هذا الأساس؛ حيث تجمع المحادثة ضمنه بين متخاطبين حقيقيين ضمن مواقف تواصليّة واقعية مرئية، ليتجسّد فيها التّواصل البشري الشّفهي المباشر، بما يتضمّنه من وسائل التّواصل اللّفظي وغير اللّفظي، لتتشكّل صورة شبيهة بالتّواصل الإنساني اليومي بخطاب خاص.

إشكاليّة البحث:

في خضم خصوصيّة الخطاب المسرحي وتعدّد أشكال التّواصل ووسائل التّعبير وتباين أنظمتها، والّتي تتشارك لتحقّق التّفاعل التّخاطبي، اتّخذ هذا البحث من المحادثة في الخطاب المسرحي موضوعًا للبحث والتّحليل، ليجعلنا ننتقل من الاهتمام من مضامين الخطاب المسرحي إلى الاهتمام بالكيفية التّي تبنى بها المحادثة في الخطاب المسرحي، وكيفية تشكّل ذلك الخطاب ليبلّغ المقاصد ويحقّق الأهداف، ولا يتمّ ذلك إلاّ من خلال مقاربة السّياق التّفاعلي، ليرنو هذا البحث للإجابة عن إشكالية قائمة حول كيفيّة تحقّق التّفاعل التّخاطبي بين المتخاطبين عبر التّواصل اللّفظي وغير اللّفظي في الخطاب

المسرحي، وكيفية استحضار التّواصل غير اللّفظي للدلالات والمعاني، لينوب عن التّواصل اللّفظي أويدعمه أويخالفه، ليتمّ انخراط أطراف المحادثة في منظومة تواصليّة أكثر شمولاً وأبعد حدودًا.

إنّ دراسة المحادثة ضمن الخطاب المسرحي لا يتوقّف على مجرّد رصد حضور إنساني وتبادل الكلام، بل يتعدّى ذلك إلى دراسة كيفية حصول التّفاعل التّواصلي بين الأطراف المشاركة، وما يمكن تسجيله في هذا الشّأن أنّها قد تتوفّر على خصوصيّة تمتحها من عناصر تشكّل الخطاب المسرحي، ليتأسّس البحث وينطلق من الإشكاليّة الآتية:

- **كيف يتمّ التّفاعل التّواصلي في المحادثة ضمن مسرحيّة أهل الكهف لتوفيق الحكيم إخراج عمرو قابيل، ليتشكّل الخطاب المسرحي ويتمّ تبليغ المقاصد وتتحقّق الأهداف؟**

وقد تفرّعت عن هذه الإشكالية أسئلة ترتبط بالموضوع وتندرج ضمن سياق البحث وهي:

- ما الكيفيّة الّتي تتبنى بها المحادثة في مسرحية أهل الكهف ليتشكّل الخطاب المسرحي ويبلغ غاياته؟
- كيف تساهم اللّغة الملفوظة والعناصر غير اللّفظية في تحقيق فعل التّواصل، وتبليغ المقاصد ضمن المحادثة في مسرحيّة أهل الكهف؟
- ما الميكانيزمات والآليات الخطابيّة الّتي تُمكّن الحوار من تحقيق التّفاعل بين أطراف المحادثة في مسرحيّة أهل الكهف؟
- ما طبيعة التّفاعل التّواصلي؟ وهل يمكن اعتبار مسار الحوار سبيلاً ناجعًا لتقييم مدى نجاح المحادثة وتحقّق مقاصد خطاب مسرحيّة أهل الكهف؟

وقد جاء البحث كمحاولة للإجابة عن هذه الإشكاليّة وما تفرّع عنها من أسئلة، فتأسّس على ثلاث مرتكزات؛ أوّلها المحادثة كشكل من أشكال التّواصل المباشر، الّذي يجسّد استعمال اللّغة في مواقف تواصليّة حقيقيّة، وثانيها الخطاب المسرحي الّذي يقتضي تشكّله الحضور الحقيقي للإنسان ليمتح منه كليته، وثالثها مسرحية أهل الكهف للمبدع توفيق الحكيم كمسرحيّة اتُخذت كمدوّنة كونها ذات وزن وقيمة لما تضمنته على المستوى الفكري واللّغوي والجمالي، تجسّد كلّ ذلك في النّص الدّرامي والعرض المسرحي.

فرضيات البحث:

إن ما يشكّل محور هذا البحث هو الانطلاق من إشكالية يسعى للوقوف بها على ماهية المحادثة في الخطاب المسرحي، من حيث العناصر وكيفيّة التّشكّل والاشتغال، وذلك برصد نظام التّداولات الكلاميّة والآليات، الّتي تمكّن الحوار من تحقيق التّفاعل بين أطرافه، كونها تسمح بمعاينة التّواصل الشّفهي المباشر، ورصد دلالات العناصر اللّغوية وكذا العناصر غير اللّغوية، هذه الأخيرة التّي تمثّل جزءًا من النّسق التّواصلي غير اللّغوي، والّذي يشتغل ضمن سياق النّظام التّواصلي اللّغوي في علاقة مرافقة أو تعويض، لذا سينطلق البحث من فرضيتين لتكون فصوله محكًا لاختبار مدى صحتهما.

- الفرضيّة الأولى:

المحادثة في الخطاب المسرحي تختلف عن المحادثة اليومية، حيث تكتسب مميّزات خاصّة تستمدها من خصوصيّة وتفرّد الخطاب المسرحي.

- الفرضية الثّانية:

تتعدّد أشكال التّواصل في العرض المسرحي لتنوّع الأنظمة والقنوات، ليكون التّفاعل التّواصلي في المحادثة ضمن الخطاب المسرحي فعلا مركّبًا يرتبط بمادة مضمونيّة، ونهج خاص للتبليغ والتّحقّق.

أسباب الاختيار:

أما عن دوافع اختيار موضوع البحث فلم يكن اختيار المحادثة في الخطاب المسرحي اختيارًا عشوائيًا، إنما مردّه أسباب ذاتيّة، وأخرى موضوعيّة رشّحته ليكون موضوعًا للبحث الحالي، فكان الانتقاء مؤسّسًا على بواعث عدّة تُوجز في الآتي:

أــ الدّوافع الذّاتيّة:

كما أن أساس كلّ عمل الميل، كانت الرّغبة الملحّة والشّغف بالمسرح دافعًا ذاتيًا قويًّا لاختيار موضوع له علاقة بهذا المجال المتفرّد بخصوصيّته وطبيعة تشكّل خطابه؛ فهو جنس أدبي وفن يحدّد خصوصياته من العناصر المكوّنة لبنيته من مفارقات هي مرجعياته على تباينها؛ فهو من ناحية نص أدبي يعدّ الخيال أساس بنائه الدّرامي، ومن ناحية أخرى أساسه الآنية؛ كعرض فوق خشبة المسرح بكلّ عناصرها المرئيّة، مما يثير دوافع البحث والتّعمق في دراسته. فجاءت الرّغبة في المساهمة ببحث يخص المسرح، كأهم الفنون التّي تولي أهميّة بالغة للمحادثة ولغة الجسد، ويُبرِز عمق التّأثير وقوّة الانطباع في المتلّقي؛ كون المرئي أقوى من المقروء تأثيرًا؛ فهو يجعلنا نعايش التّجربة لاعتماده على التّمثيل البشري، والمواقف التّواصليّة الحقيقيّة، حيث يتشكّل الخطاب المسرحي عبر المحادثة الشّفهية المباشرة، ويتحوّل النّص المكتوب إلى عرض مرئي تتلاقح فيه الملفوظات، بحركات الجسد، وإيماءات الوجه لتبليغ القصد، وتُستنفر كلّ وسائل التّعبير وتتمايز الأدوار، وتَبرز الكفاءات التّواصليّة، ورغبة منّا في الكشف عن المحادثة وأهمّ عناصرها، ومعاينة كيفية تشكّلها واشتغالها ضمن الخطاب المسرحي.

ب- الدّوافع الموضوعيّة:

من بواعث اختيار موضوع البحث الإيمان بضرورة مواكبة التّطور الحاصل، وقلة الدّراسات التّي تناولت الخطاب الشّفهي، وانفتاح المناهج الحديثة على جلّ الخطابات

وغموض الظّاهرة المسرحيّة نظريًّا وإجرائيًا. فقد كان الحافز المشجّع أيضًا على اختيار الموضوع كونه يتّسم بالجدّة؛ حيث لا يوجد ــ في حدود إطلاع الباحثة ــ دراسة متخصّصة تناولت المحادثة في الخطاب المسرحي، فهي من الموضوعات التّي لم تنل نصيبًا وافرًا من الدّراسة المعمقة والاهتمام، أو بالأصح لم تأخذ حقها من التّناول كخطاب شفهي، لذا ارتأى البحث أن يُسلط عليها الضّوء من خلال تجاوز الطّرح الكلاسيكي المعهود لدراسة الخطاب المسرحي كحوار مدوّن بعيدًا عن سياقه التّفاعلي، ليتمّ التّركيز على التّفاعل التّخاطبي كظاهرة تواصليّة ضمن مواقف ووجود بشري حقيقي، ويأمل البحث أن يكون اختيار الموضوع موفّقًا.

أهداف البحث:

يرنو هذا البحث إلى تقديم نتائج مفيدة من خلال مقاربة المحادثة كعمليّة تواصليّة، ليتجاوز الاهتمام بمضامين الخطاب المسرحي، إلى الاهتمام بالكيفية التّي تتبني بها المحادثة وكيفية تشكّل ذلك الخطاب، وقد لا يتم ذلك إلا من خلال مقاربة السّياق التّفاعلي، ممّا يسمح بمعاينة التّواصل الشّفهي المباشر وجهًا لوجه، وتبيّن تشكّلها وتنامي الحوار عبر ميكانيزماته؛ لمعرفة كيفيّة تحقّق التّفاعل التّواصلي، سعيًا لتقديم صورة شاملة عن خصوصيّة المحادثة ضمن الخطاب المسرحي.

كما يسعى البحث إلى إثراء موضوع دراسة الخطاب الشّفهي، الّذي يندر الاهتمام بدراسته؛ والمساهمة في إبراز خصوصيته، وضرورة تناوله بالدّراسة المستفيضة؛ لما فيه من جوانب تثير التّساؤلات، وتطرح العديد من الإشكالات. وليكون خطوة تستثير وتستقطب اهتمامات الباحثين وتدعوهم للخوض في غمار المحادثات الشّفهية، والتّركيز على المسرح كوسيلة اتصال تلتقي فيه عدّة فنون وتتنوع وسائله التّعبيريّة، ليغدو مجالاً خصبًا يستوعب جميع المقاربات والمناهج.

فأهم ما يبتغيه البحث أن يكون بصمة وأن يضيف جديدًا، ويساهم بخطوة في مجال الدّراسات التّي تتّخذ أشكال التّواصل الشّفهي محطّ اهتمام، لاسيما أنّ الدّراسات حول الخطاب المسرحي ضمن العروض المسرحيّة قليلة ومحدودة.

أهميّة البحث:

إن قيمة البحث من خلال هذا الطّرح مستمدّة من قيمة المجال وهو المسرح أوّلاً، وثانيًا الموضوع المعالج وهو المحادثة كخطاب شفهي، حيث تكمن أهميّة البحث في هذا الموضوع، في أنّه يجسّد الاهتمام بدراسة اللّغة باعتبارها نشاطًا، وليس هناك بنية يظهر من خلالها النّشاط والفعل الدّينامي أكثر من الحوار كمركّب محوري في الخطاب المسرحي؛ حيث تبرز جوانب مهمّة في التّواصل المباشر، فالاهتمام بدراسة التّواصل البشري يعني دراسة معمّقة لعمليّة الاتصال الشّفهي وغير الشّفهي.

من هذه المنطلقات جاء البحث الحالي ليجيب عن بعض التساؤلات التي تخص المحادثة كظاهرة تواصليّة في الخطاب المسرحي، كونه تناولها بوصفها ظاهرة تواصليّة تجسّد اللّغة في الاستعمال، لتبرز من خلالها الأبعاد التّداوليّة في الخطاب المسرحي، ستثير حفيظة الباحثين لدراسات مستقبلية، كما أنّه دراسة تطبيقيّة ترصد ظاهرة التّواصل بشكليه اللّفظي وغير اللّفظي، فقد جاء استجابة للتّطلعات التّي تصبو الدّراسات المعاصرة إلى تحقيقها في مجال الخطاب الشّفهي كموضوع للبحث، خلافًا لما عُهد من دراسات تناولت الخطاب المكتوب بتعدّد مجالاته، كما أنّه بهذا يتجاوز الاهتمام بمضامين الخطاب المسرحي إلى الاهتمام بالكيفيّة التّي تبنى بها المحادثة وكيفيّة تشكّل ذلك الخطاب الفاعل، ولا يتمّ ذلك إلاّ من خلال مقاربة السّياق التّفاعلي، وهذا ما يمنح الموضوع أهميّته؛ فالدّراسات التّي تناولت الخطاب الشّفهي بغناه بوسائل التّبليغ اللّفظي وغير اللّفظي، وخاصة المحادثة في الخطاب المسرحي لاتزال في بداياتها، وكلّ بحث يعدّ إضاءة لما هو موجودــ على ندرته ــ و لبِنات معرفية لدراسات لاحقة.

منهج البحث:

يمثّل المنهج طريقة تفكير وتحليل، وتقديم تمكّن الباحث من التّنظيم السّليم لجملة من الأفكار، لكشف حقيقة نجهلها، أو البرهنة على حقيقة يجهلها الأخرون، فكانت انطلاقة هذا البحث الأولى من الاعتقاد بأنّ المقاربة التّواصليّة قد تكون الأنسب لدراسة المحادثة في الخطاب المسرحي، كشكل من أشكال التّواصل، على ما يميّزها من حضور بشري وتواصل مباشر.

وقد فرضت طبيعة الموضوع المنهج الوصفي التّحليلي، وتوّسل البحث مختلف الأدوات الإجرائيّة وأساليب المعالجة تماشيًا مع الأهداف المرجوة، فكان العمل قائمًا على وصف القضايا المختلفة ذات الصّلة المباشرة بموضوع البحث، للتمكّن من دراسة بنية المحادثة، أمّا الأدوات الأخرى فتتّضح في تحليل تلك القضايا وكذا التّبادلات التّخاطبيّة وبعض مشاهد عرض مسرحيّة أهل الكهف لتوفيق الحكيم إخراج عمرو قابيل،استنادًا إلى ما أورده المختصون من آراء مختلفة؛ وما يتطلّبه البحث من ضبط وتحديد واستنباط وتدبّر، ومقارنة ونقد، بما يخدم مقاربة المحادثة ويُجلي عنها الغموض، وينير جوانبها المعتمة، لتبيّن طريقة تشكّلها كظاهرة ذات أسس أوّليّة وآليات اشتغال، وذلك وفق ما تفرضه الفصول والمباحث من تدرّج معرفي، وتوخيًا لدقّة الأحكام والنّتائج، بناءً على فرضيات وتساؤلات البحث.

الدّراسات السّابقة:

لا يمكن أن يدّعي أيّ من البحوث السّبق في مجال ما؛ فأغلبها اقتفت أثرًا واستندت على ما تناول أحد جوانب الموضوع على اختلاف زوايا النّظر ومناهج الدّراسة، وقد رُفد البحث الحالي بما كُتب في الاتصال اللّفظي وغير اللّفظي في مجالات مختلفة، وبما كُتب في لغة الجسد، والحقيقة تندر الدّراسات الّتي تناولت موضوع" المحادثة" بوجه عام، والدّراسات الّتي تناولتها نظريــاً وعمليــاً قليلة، ولم تقف الباحثة على دراسة مستقلّة

ومتخصصة ــ حسب الاطلاع ــ لذا سيتمّ عرض أهم ما تمّ العثور عليه لتبيّن أهمّيتها، وابراز ما تضمّنته من جوانب اتفاق واختلاف مع البحث الحالي. ويذكر أنّها قد تناولت أحد متغيّرات البحث.

– مذكرة ماجيستير في علوم الإعلام والاتصال للطالبة: سهيلة أفيدة، والموسومة بـــ:« **لغة الجسد في السّيميائيات المعاصرة، تحليل سيميولوجي للإيماءة في المسرح الجزائري، مسرحية حمق سليم نموذجًا»**، والمقدمة في جامعة الجزائر3، كليّة العلوم السّياسية والإعلام، قسم الإعلام والاتصال، إشراف الدّكتورة فايزة يخلف(2012–2013)، وقد كان التّركيز فيها على لغة الجسد كلغة للتّواصل في العرض المسرحي؛ حيث تمّ التّطرّق إلى الأنظمة العلاماتيّة في المسرح، فكانت أهميّة المذكّرة في التّركيز على الجانب المنظور من الخطاب المسرحي، كُشف من خلالها عن دور الإيماءة في تحقيق التّواصل والتّبليغ، بنماذج نظّمت في جداول العيّنات المحلّلة.

– مذكرة ماستر في تحليل الخطاب للطالبة منى بن عبدة والموسومة بـــ:« **الأفعال الكلامية في مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم دراسة تداولية**» والمقدّمة في جامعة قالمة، كليّة الآداب واللّغات تحت إشراف الأستاذة نادية موات(2014) تناولت فيها الطّالبة البعد التّداولي للخطاب المسرحي من خلال أفعال الكلام وابراز خصوصيتها .

– أطروحة دكتوراه علوم في المسرح الجزائري للطّالب خلوف مفتاح، والموسومة بـــ:« **شعريّة الحوار في الخطاب الجزائري من 1962 إلى الآن**»، والمقدّمة في جامعة الحاج لخضر باتنة، كليّة الآداب واللّغات والفنون، قسم اللّغة والأدب العربي، تحت إشراف الأستاذ الدّكتور يوسف لطرش(2014-2015)، وعلى أهميّتها إلاّ أنّها ركّزت على جوانب نظرية أو استهدفت شعرية الحوار المسرحي، وأبرزت الفروق بينه وبين المحادثة مبيّنًا من خلالها مميّزاتها وسماتها، مركّزًا على الجوانب الجمالية في الخطاب المسرحي، لذا فهي تختلف عن البحث الحالي، إلاّ أنّها تقاطعت معه في بعض المباحث الخاصة

بالحوار والمحادثة والتفريق بينهما. فتمثّلت أهميّتها في كشف خصوصيّة الحوار في الخطاب المسرحي، وإبراز انفتاح لغته لسانيًا؛ حيث يستوعب ترافق كلّ اللّغات واللّهجات، كما أنّه يملك لغة خاصّة قادرة على إقامة عرض حوار بين المتلقي(الذّات المدركة) والنّص(كإنتاج جمالي) يحتاج لمن يدركه للظفر بخطابه، كما نعته بالحوار الطموح لتجاوزه الطّرائق التّقليدية إلى الطرائق الفنيّة المرتكزة على العلامات غير اللّسانية.

- أطروحة دكتوراه للطالب زاوي أحمد تخصّص لغة عربية، والموســـــــومة بـــ:« **بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلاح»**، والمقدّمة في جامعة أحمد بن بلةـــ وهران، كليّة الآداب واللّغات والفنون، قسم اللّغة العربية وآدابها، تحت إشراف الأستاذ الدّكتورعبد الحليم بن عيسى(2014-2015)، وعلى الرّغم من أنّها تناولت بالتحليل الرّوايات إلاّ أنّها تقاطعت مع البحث الحالي في بعض جوانبه؛ باعتمادها المقاربة التّواصلية لمعرفة بنية المحادثة في ضوء المنهج التداولي، كما تناول البحث اللّغة غير الملفوظة ووظائفها ولكن التّركيز فيها كان منصبًّا على السّرد. ومما أكسب بحث الطالب قيمة وأهمية تركيزه على اللّغة غير الملفوظة كرافد يدعم ويعزّز اللّغة المنطوقة.

- أطروحة دكتوراه علوم في اللّغة والأدب العربي، من إعداد الطّالبة سعاد حميني، والموسومة بـــ:« **الخطاب المسرحي الجزائري المعاصر دراسة تداوليّة»**، والمقدّمة في جامعة باتنة1، كليّة اللّغة والأدب العربي والفنون، قسم اللّغة والأدب العربي، تحت إشراف الدّكتور متقدّم الجابري(2016-2017)، تناولت الخطاب المسرحي المعاصر بالدّراسة متوسّلة المنهج التّداولي، لتتعرّض إلى القوانين الّتي تؤطّر المحادثة وتمّ تحليل بعض النّماذج من المقاطع الحواريّة من المسرحيات المنتقاة للبحث، وهذا ما تلتقي فيه بالبحث الحالي، إلاّ أنّها ركّزت على الخطاب المكتوب مغفلة الجانب الشّفهي الّذي يتضمّن العديد من مظاهرالتّفاعل.

– أطروحة دكتوراه ل. م. د، تخصّص سينيوغرافيا فنون العرض، من إعداد الطّالب بن سالم محمد بشير، والموسومة بـــ: **«تشكيل العرض المسرحي داخل المكان الممسرح بيتر بروك أنموذجا»**، والمقدمة في جامعة الجيلالي ليابس ــ سيدي بلعباس، كليّة الآداب واللّغات والفنون، قسم الفنون، تحت إشراف الأستاذ الدّكتورادريس قرقوي (2018–2019)، تناولت العرض المسرحي بالدّراسة لكنّها تمحورت حول التّشكيل المكاني في المسرح المعروض، فتناولت المكان كأحد الأنساق السّيميائية فعده علامة كبرى، ليفصّل بعدها العلامة في المكان المسرحي، وبعدّ الممثل علامة تناول:(الشّخصية، إلقاء النّص، تعبير الوجه، الإيماءة ولغة الجسد، المكياج وتصفيف الشعر، الملابس)، لينتقل إثرها إلى الدّيكور والإضاءة فكانت دراسة سيميائية إلاّ أنّها تقاطعت مع البحث الحالي في بعض ابراز مظاهر اللّغة غير الملفوظة ولغة الجسد كوسيلة تعبير. وتمثّلت أهمّيتها في بيان دور المكان كرافد لتشكّل الخطاب المسرحي ضمن العروض المسرحية المرئية.

من خلال هذا العرض الموجز لبعض الدّراسات السّابقة المتوفّرة الّتي عُثر عليها، يتضح أنّها قد ركّزت في تناولها للخطاب المسرحي على الجانب النّظري، فكان التّحليل منصبا عليه كأثر مكتوب باستثناء مذكّرة للطالبة: سهيلة أفيدة الموسومة بـــ« لغة الجسد في السّيميائيات المعاصرة، تحليل سيميولوجي للإيماءة في المسرح الجزائري، مسرحيّة حمق سليم نموذجًا» فقد تفرّدت عن بقيّة الدّراسات كونها تناولت الإيماءة في العرض المسرحي. وكذلك أطروحة الدّكتوراه المقدّمة من طرف الطّالب بن سالم محمد بشير، والموسومة بـــ:« تشكيل العرض المسرحي داخل المكان الممسرح بيتر بروك أنموذجا» والّتي تناولت المكان في العرض المسرحي.

بناءً على ما تقدّم يمكن إبراز اختلاف ما عُرض من دراسات سابقة عن البحث الحالي في الجوانب الآتية:

1. يعدّ هذا البحث خطوة حاولت مواكبة التّطور الحاصل، في دراسة الخطاب الشّفهي، وانفتاح المناهج الحديثة على جلّ الخطابات بتعدّد تصنيفاتها وتنوّع أنماط التّعبير ووسائله فيها، ساعيًا بذلك إلى الكشف عن ماهية المحادثة في الخطاب المسرحي نظريًّا وإجرائيًا.

2. ركّزالبحث الحالي على المحادثة كتفاعل تخاطبي يتمّ وجها لوجه ضمن مواقف ووجود بشري حقيقي، فلم يتناول الخطاب المسرحي كحوار مدون بعيدًا عن سياقه التّفاعلي لكنّه استند عليه كأساس.

المصادر والمراجع المعتمدة:

حرصا على أن يُنسب الفضل لأصحابه والعلم لمرجعه، فقد اعتمد هذا البحث على مجموعة مصادر ومراجع، تتراوح بين القديم والحديث، والعربي والغربي، وقد انبنى على استقصاء ما توفّر من دراسات نظرية وتطبيقيّة تناولت موضوع الدّراسة بجوانبه المتعدّدة، حيث استفاد كثيرًا من المؤلفات الّتي تناولت الاتصال غير اللّفظي ووظائفه المتعدّدة ويذكر على سبيل الذّكر لا الحصر:

- المعجم المسرحي(مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض المعجم المسرحي)، ماري إلياس، حنان قصاب حسن.

- معجم المسرح، باتريس بافي.

- la conversation, Kerbrat orecchioni

-Traverso. v, l'analyse des conversation.

كما استند واستفاد البحث من عدد من الدّارسات التي تناولت هذه اللّغة غير المنطوقة بالدّارسة والتّحليل ومنها:

- المعاني الخفيّة لحركات الجسد، جوزيف ميسينجر.
- الاتصال غير اللّفظي في القرآن الكريم، محمد الأمين موسى.

- لغة الجسم في القرآن الكريم، أسامة جميل عبد الغني.
- لغة الجسد في الحديث النّبوي الشّريف، محمد شريف الخطيب.
- المرجع الأكيد في لغة الجسد، آلن وباربارا بييز.
- تأثير لغة الجسد مئة فكرة وفكرة تقدمها للشريك، وفن التّواصل والاقناع، ليلى شحرور.
- جسد الإنسان والتّعبيرات اللّغوية(دراسة دلالية ومعجم)، محمد محمد داود.

خطة البحث:

لقد اقتضت إشكالية البحث وما تفرّع عنها من أسئلة فرعية، وسعيًا لتحقيق الأهداف، اعتامده منهجيًّا الصّورة التّنظيمية المرتكزة كأساس طبيعي، كما هو متعارف عليه في البحوث الأكاديمية على الجانب النّظري أوّلاً كتمهيد لضبط المصطلحات وتأطير المفاهيم متبوعًا بدراسة تطبيقية؛ فتضمّن بذلك البحث جانبين جانب نظري وجانب تطبيقي؛ خُصّصت فيه الفصول الثّلاث الأولى للجانب النّظري تخلّل الأخير منها الاستشهاد ببعض النماذج وتحليلها سعيًا لضبط المصطلحات والمفاهيم وتوضيحها، وخُصّص الجانب التّطبيقي لعرض وتحليل نماذج مختارة من المدوّنة المتمثّلة في مسرحيّة« **أهل الكهف لتوفيق الحكيم إخراج عمرو قابيل»،** محاولاً بذلك مقاربة المحادثة تواصليًا، بالتّركيز على الأدوار الكلامية وآليات التّخاطب وميكانيزمات الحوار، ليكون تقسيمه إلى فصول إلاّ أنّها متشابكة تقاطعت في العديد من المفاهيم، فجاء في مقدّمة وأربع فصول وخاتمة على النّحو الآتي:

مقدمة:

وقد تضمّنت عرضًا شمل العناصر الآتية: عرض إشكاليّة البحث وما تفرّع عنها من أسئلة فرعية، فرضيات البحث، دوافع اختيار موضوع البحث، أهداف البحث، أهمّية البحث، منهج البحث، ليتمّ إثرها التّطرّق إلى أبرز الدّراسات السّابقة ذات الصّلة بموضوع

البحث،المصادر والمراجع الأساسة المعتمدة، الخطة التّنظيمية للبحث، وأهم الصّعوبات والعراقيل الّتي واجهها.

الإطار النّظري:

لأن البحث العلمي يستدعي البدء بالضّبط المصطلحي وتوضيح المفاهيم أوّلاً لتيسير بناء المعارف، كان الحرص على ضبط المصطلحات وتحديد المفاهيم أساسًا منهجيًا انطلق منه البحث، رفعًا لكلّ لبس واقصاءً لكلّ خلط، وتماشيًا مع ما يفرضه التّدرج المنهجي والرّبط المنطقي، ليكون الفصلان الأولان نظريين، محاولين الإحاطة بالجهاز المفاهيمي العامّ فجاء الفصل الأول معنونًا بـــ:« **المحادثة الماهيّة والإجراء**» تناول المتغيّر الأوّل من البحث والمتمثّل في المحادثة، ليتضمّن ثلاث مباحث، جاء أوّلها معنوانًا بـــ: المحادثة المصطلح والمفهوم تمّ التّعريف فيه بالمحادثة كشكل من أشكال التّواصل، ورصد بعض المصطلحات المجاورة؛ لتحديد الإطار الّذي تتمحور حوله إشكالية البحث، لتداخلها مع مصطلح المحادثة، وتأطير المفاهيم بحدودها، والمبحث الثّاني بعنوان: المحادثة النّشأة والخصائص ليُعرّج فيه على نشأة المحادثة عند العرب والغرب بشيء من الإيجاز، ضمن أهم السّياقات الّتي وردت فيها والمحطات الخطية التي بدأت تتشكل عبرها، ولتقريب مفهومها للأذهان أكثر تمّ بعدها تحديد أسس تشكّلها وخصائصها المميزة.

ومن ثم انتقل البحث إلى الرّكيزة الثّانية الّتي تأسّس عليها أي المتغير الثّاني، فجاء الفصل الثّاني بعنوان:« **الخطاب المسرحي المفهوم والبنية والإشكالات**» في خمس مباحث نُظمت وعنونت كالآتي المبحث الأول:" مفهوم الخطاب المسرحي" تضمّن عرضًا موجزًا للتعريف بالخطاب المسرحي، المبحث الثّاني: عناصر الخطاب المسرحي تم فيه التّركيز على الجانب النّصي من تشكل الخطاب المسرحي كإبداع يتقاسمه المؤلف والمخرج معًا، ليأتي المبحث الثالث معنونًا بـــ: خصائص الخطاب المسرحي أُبرزت فيه المميزات الّتي جعلته يتفرد ضمن أنواع الخطاب الأخرى، أما المبحث الرابع فجاء بعنوان: إشكالات

الخطاب المسرحي، تناول فيه البحث الإشكالات التي يطرحها هذا الخطاب الخاص مركزًا على إشكاليتين؛ إشكالية النّص والعرض، وإشكالية التّواصل، مبرزًا الخلاف الحاصل في المواقف وتباين التّوجّهات بشأن ذلك.

أما المبحث الخامس فجاء معنونًا بـــ: عناصر العملية التخاطبية في الخطاب المسرحي حاول فيه البحث تناول عناصر تشكّل الخطاب المسرحي ضمن دائرة التّواصل.

ليأتي بعدها الفصل الثّالث مزيجًا بين النّظري والتّطبيقي موسومًا بعنوان:« **آليات التّواصل وإنتاج الدّلالة في الخطاب المسرحي**» متمحورًا حول التّواصل وإنتاج الدّلالة من خلال رصد التّفاعل التّخاطبي، وما تضمّنه من وسائل التّعبير والإبلاغ اللّفظي وغير اللّفظي في مبحث واحد بعنوان: التّواصل مفهومه وأشكاله، تمّ التّطرّق فيه إلى مفهوم التّواصل،وعرض شكليه، ليفصّل في التّواصل اللّفظي بعرض الآليات اللّغوية واستراتيجيات الخطاب الّتي يتبناها أطراف المحادثة خلال التّبادل الكلامي الملفوظ، وينتقل إثرها إلى التّواصل غير اللّفظي ويبيّن تمظهراته، حيث تناول لغة الجسد تعريفًا، وعدّد مميزاتها، وعرض صورها.

الجانب التّطبيقي:

لينتقل البحث إلى الجانب التّطبيقي منه في فصله الرّابع والأخير موســـومًا بعنوان: « **تجلّيات التّفاعل التّواصلي في مسرحية أهل الكهف**» والّذي يمثل موضع التّطبيق ظاهريًا على الرّغم من حضور تحليل النّماذج في بقية الفصول النّظريّة، فلا يمكن الفصل بما كان بين الجانبين، حيث تطرّق فيه البحث أوّلاً إلى التّعريف بالمدوّنة المتمثّلة في:« مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم»، من حيث الموضوع،الأحداث، والشّخصيات الرّئيسة والثّانوية، وأُردِف ذلك بالجانب التّحليلي لإضاءة الجوانب المهمّة في المحادثة عبر مشاهد من العرض المسرحي، ومقاطع من الحوار، وتمّ التّعرّض إلى التّواصل، ومبادئ التّخاطب، والتّعريف بالتّفاعل التّواصلي وتحديد شروطه، لتُرصد إثرها الميكانيزمات

والآليات الّتي مكّنت الحوار من تحقيق ذلك التّفاعل، وكذا التركيز على تجليات التواصل غير اللفظي ضمن مشاهد عرض مسرحية أهل الكهف.

لتتظافر تلك الفصول الأربعة ويحاول البحث عبر مقاربة المحادثة كظاهرة تواصليّة بوصف التخّاطب فعل قصدي يتوسّل مختلف الوسائل التّبليغية، الوقوف على أهم الآليات التي تحقق التفاعل التواصلي في المحادثة ضمن الخطاب المسرحي، للتمكن من تبيّن ما تفرّدت به من خصوصيات، وما يحكمها من ضوابط.

ويذيّل البحث بخاتمة تتضمّن ملخّصًا يعين القارئ على تشكيل تصوّر كلّي و شامل لأهم ما تمّ التّوصل إليه من نتائج.

الصّعوبات:

من الطّبيعي والوارد أن يواجه كلّ بحث بعض الصّعوبات خلال مراحل العمل المختلفة، لاسيما إن كان ضمن مجال المسرح الّذي تكتنفه العديد من الإشكالات لتعقّده أساسا كظاهرة، وعدم استقرار روافدها النّظرية والإجرائية، فهو بنية معقدة لا يمكن أن تُختزل في أحد جوانبه، ولا يسعف في ذلك منهج معيّن، فالبحث في هذا المجال ليس هينًا؛ حيث يعد نقطة تقاطع بين عدّة فنون، ممّا يصعّب تحديد مصطلحاته واستيعاب مفاهيمه وتحليل نتاجه، فيجد الباحث نفسه أمام زخم من المصطلحات المتخصّصة تقتضي استقصاءً دقيقًا، مما يخلق في النّفس خشية الزّلل وقصور الفهم، كذلك كان اتساع المادة العلمية وتشعّب موضوع الدّراسة، وصعوبة الإلمام بكلّ جوانبه أمرًا مُرهقا ومُشتِتًا للجهد فكانت المحاولات جاهدة سعيًا للسيطرة على حدوده، بالإضافة إلى غموض مفهوم المحادثة، وعدم وضوح الأطروحات الّتي تناولتها على ندرتها، وكثرة المصطلحات المتخصّصة، وقلّة وصعوبة الحصول على المراجع المرتبطة بالعروض المسرحية؛ فمعظم الدّراسات انصبّت على النّص الدّرامي كنص أدبي، وكذا عدم وضوح مشاهد المسرحية لقدم العرض المسرحي، ممّا صعّب وعرقل الجانب التّطبيقي من البحث.

لكن على الرّغم من أنّ الصعوبات السّابقة قد جعلت الأمر مرهقًا ومعرقلاً، لم يثبّط ذلك عزيمة البحث والتّقصي فيما يمكن إدراكه ووصفه، أملا في تقديم شيء وإنارة بعض الجوانب المعتمة، فلم يُدَّخر جهدًا في تحري الدّقة والضّبط.

لا يمكن بأي شكل من الأشكال إدعاء الإلمام بكلّ جوانب الموضوع وكمال العمل ــ فالباحثة في بداية طريق البحث العلمي ــ فإن أصيب الرّمي فالشّكر لله على توفيقه، وإن أخطأت فيكفي أن تكون خطوة بقدر خبرتي في طريق طلب المعرفة والسّعي الجاد لإكتساب الآليات السّليمة للبحث.

لا شكّ أن البحث يحدوه أمل أن يكون في مستوى تطلّعات البحث الأكاديمي، وترك أثر يُقتفى مستقبلاً، وتشكيل لبنات خادمة للمعرفة، قد تثري على تواضعها الدّراسات اللّغوية في مجال المسرح، والخطاب الشّفهي الجدير بالبحث.

ولا يفوتني أن أتقدّم بالشّكر إلى الأستاذة المشرفة الدّكتورة لحمادي فطومة على ماقدّمته من ملاحظات أفادت بها البحث.

دون أن أغفل عن إسداء جزيل الشّكر إلى أعضاء لجنة المناقشة، على توجيهاتهم وملاحظاتهم البناءة، الّتي سيسترشد بها البحث ليقوّم نقائصه، ويستقيم عوده ويزداد نفعه بإذن الرّحمن.

ختامًا أسأل المولى عزّ وجل التّوفيق والسّداد، والعمل النّافع، والجهد المحمود.

الفصل الأول

المحادثة الماهية والإجراء
(المفهوم، النشأة، الخصائص)

المبحث الأول: المحادثة المصطلح والمفهوم

المبحث الثّاني: المحادثة النّشأة و الخصائص

تمهيد:

يبرز التّواصل بتعدّد صوره وأشكاله كمبحث جدير بالدّراسة؛ حيث أفضى الاهتمام بدراسة التّواصل اللّغوي وغير اللّغوي إلى عناية الدّراسات اللّغويّة المعاصرة بالمنطوقات، وبالقدرات التّواصليّة لمستعملي اللّغة، بالتّركيز على الجانب التّفاعلي المُحقّق بالتّبادل الكلامي بين المشاركين في عملية التّواصل، فشهدت أواسط السّبعينيات تطورًا ملحوظًا في مجال الدّراسات التّي اهتمّت بتحليل المحادثة كأهمّ أشكال التّواصل المباشر، الّذي يجسّد سمات التّفاعل الاجتماعي؛ حيث ركّز فيها علماء الاجتماع من أمثال ساكس وشكلوف وجفرسون(Sacks ,Scheglof,Jefferson)على دراسة الآليّات الّتي تشتغل بها التّبادلات اللّغويّة بين المتفاعلين أيّ المحادثات، سعيًا للوصول لمعرفة طبيعتها، وكيفيّة حدوثها. ولأن المحادثة كما اعتبرها فان دايك(Van Dijk) وحدة تفاعل ترتبط بسياق اجتماعي[1]، وبالتّالي فهي تمثل مظهرالتّفاعل الحقيقي، وجب الاعتناء ببنية الملفوظات، والتّركيز على مستوى التّفاعل الاجتماعي في تحليل المنطوقات؛ كونها تستند على لغة الحوار والتّبادل الكلامي المباشر، بغناه بوسائل التّعبير وتنوّعها.

انطلاقًا من كون المحادثة ظاهرة تواصليّة تتشكّل عبر سلسلة أدوار كلاميّة، يمثّل كلّ دور مساهمة لأحد أطراف التّخاطب، تُثار في الذّهن الكثير من التّساؤلات أهمّها:

ماذا نقصد بالمحادثة؟ هل يمكن اعتبار كلّ تفاعل بين طرفين محادثة؟

ماالسّمات والخصائص النّوعيّة الّتي تميّز المحادثة عن بقيّة أشكال التّواصل الأخرى؟

[1] توان. فان دايك، علم النّص مدخل متداخل الاختصاصات، ترجمة سعيد حسن البحيري، دار القاهرة للكتاب، القاهرة، مصر، ط 01، 2001، ص375.

وللإجابة عن ذلك سيتطرّق البحث إلى مفهوم المحادثة لمعرفة ماهيتها وطبيعتها، وتبيّن العناصر الّتي تقوم عليها وكيفيّة تشكّلها واشتغالها، ويرصد إثرها سماتها النّوعيّة الّتي تميّزها عن باقي أشكال التّواصل، وسعيًّا للضبط المصطلحي، والتّحديد المفهومي، سيتمّ الاجتهاد لفصل الحدود بينها وبين مصطلحات مجاورة دفعًا لكلّ خلط معيب.

المبحث الأول: المحادثة المصطلح والمفهوم

حري بالذّكر بدءًا التّأكيد على صعوبة التّحديد الدّقيق للمجال الّذي يُؤَطّر عند إطلاق لفظة المحادثة، ويتضح ذلك في عدم الاتّفاق على ضبط مفهوم موحّد وشامل يُركَن إليه، يقيم حدودها ويفصّلها عن مفاهيم مشابهة ومجاورة، وسعيًا لإقصاء كلّ خلط ولبس يضعف التّأسيس السّليم، سيحاول البحث تشكيل تصوّر شامل متوسلاً في ذلك جمع الشّتات الّذي ورد في هذا السّياق من التّعريفات على قلّتها، وتفاوتها من حيث الإلمام بجوانب المحادثة كوحدة مركبة للتّواصل، بالقدر الّذي يخدم في هذا المقام تجنبًا للوقوع في الاسترسال العشوائي والإطناب المخل.

المطلب الأوّل: تعريف المحادثة

1.المحادثة لغة:

يعود الأصل اللّغوي لكلمة المحادثة إلى الجذر الثّلاثي(حَدَثَ)، ولمعرفة المعنى اللغوي سيُعرّج على أهمّ ما ورد في القواميس اللّغويّة القديمة في هذا السّياق. ورد عن الفراهيدي(ت175هـ):« صَارَ فُلانٌ أُحْدُوثَةً أَي كَثّرُوا فِيْهِ الأَحَادِيثَ، وَالأُحْدوثَة الحَدِيْثَ نَفسَه وَرَجُلُ حِدْثُ كَثِيرُ الحَدِيث»[1]

ويرى الجوهري(ت398هـ) أنّ:« المحادَثة، والحدُّث، والتّحادُث، والتّحديث: معروفاتٌ ومحادثة السّيف جِلاؤه، ورجل حَدُثُ وحَدِثٌ بضم الدّال وكسرها أي: حَسَنُ الحديث. والأُحْدوثَةُ: ما يُتَحَدَّثُ به»[2]، وجاء عن الزمخشري(ت583هـ):« حَدّثهُ بِكَذَا،

[1] الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، تحقيق مهدي المخزومي، إبراهيم السّامرائي، سلسلة المعاجم والفهارس، دار ومكتبة الهلال، ج 03، د ط، مادة (حَدَثَ)، ص 177.

[2] نصر إسماعيل بن حماد الجوهري، الصّحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق محمّد محمّد تامر وأخرون، دار الحديث، القاهرة، د ط، 2009، مادة (حَدَثَ)، ص235.

وتَحَدّثُوا بِه، وهُو يَتَحَدّثُ إلِى فُلانَة، وحَادَثَ صاحِبُه»[1] لنجد أنّ معنى المحادثة قد ارتبط بالكلام والتّعبير اللّفظي، وتشارك الحديث بين المتخاطبين. وهذا ما يؤكّده ابن منظور(ت1232هـ) في قوله:« حَدَثَ الشَّيْءُ يَحْدُثُ حُدُثًا وَحَداثَةٌ، وأَحْدَثَهُ هُوَ، فَهُوَ مُحْدَثٌ، وكَذَلِكَ اسْتَحْدَثَهُ، والحَدِيثُ: الْخَبَرُ يَأْتِي عَلَى القَلِيْلِ وَالْكَثِيْرِ وَالْجَمْعُ :أَحَادِيثُ، والْحَدِيثُ مَا يُحَدِّثُ بِهِ المُحَدِّث تَحْدِيثًا؛ وقد حَدَّثَهُ الْحَديثَ وحدَّثَهُ بِهِ الحديثَ. وقوله تعالى: "وأَمَّا بِنِعْمَةِ رَبِكَ فَحَدِّثْ " أي بَلِّغ ما أُرْسِلْتَ بِهِ، وَالأُحْدُوثَةُ مَا حُدِّثَ بِهِ، وَالحَدِيْثُ، مَا يُحَدِّثْ بِهِ المُحَدِثُ تَحْدِيْثا؛ وقَدْ حَدَّثَهْ الْحَدِيْثَ و حَدَّثَهُ بِهِ، ومصدر حَدَّثَ إِنَّمَا هُوَ التَّحْدَيْثُ، وَالأُحْدُوْثَةُ مَا حُدْثَ بَهَ، وَرَجُلٌ حَدِثٌ وحَدُثٌ وحِدْثٌ وحِدِّيثٌ ومُحَدِّثٌ، بمعنى واحِد، كَثِيرُ الْحَدِيثِ، حَسَنُ السِّياق لَه، والْحَدَثُ: الإبْداءُ»[2]، ومحادثة مصدر الفعل حادث، على صيغة "مفاعلـــة" الّتي تفيد المشاركة باشتراك جانبا التّفاعل في إيقاع الفعل كلّ على الآخر[3]، وهذا يتفق مع مـــا ورد في قاموس روبـــار الصّغيرPetit Robert أنّ: « المحادثة نقاش أو حديث بين عدّة أشخاص يجمع بينهم موضوع مشترك»[4] وفي هذا إشارة واضحة للشّروط التّأسيسية للمحادثة.

يتضح من خلال ما تقدّم أنّ المحادثة لغويًّا تحمل دلالة الاشتراك في الفعل، وتفيد معنى التّحادث، وتبادل الحديث والتّخاطب بين المتكلّمين.

---

[1] أبوالقاسم محمود بن عمرو بن أحمد الزّمخشري، أساس البلاغة، تحقيق باسل عيون السّود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ط 01، 1995، ص173.

[2] أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن علي الأنصاري ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف للطباعة والنّشر، مصر، دط، دت، مادة (حَدَثَ)، ص 796، 797، 798، المكتبة الوقفية: https://waqfeya.net/book.php تاريخ الزيارة: 03 /2019/5، التوقيت:18:15 (سورة الضحى/ الآية11).

[3] صلاح الدّين الزّعبلاوي، دراسات في النّحو، ج01، ص372، مكتبة مدرسة الفقاه الموقع الإلكتروني: http://ar.lib.efatwa.ir/pdf، تاريخ الزّيارة: 11/25/ 2019، الّتوقيت:19:26 .

[4] Robert .P , PETIT ROBERT. ED LE ROBERT. PARIS, 1982 ,P387.

2. المحادثة اصطلاحًا:

بالانتقال إلى التّعريف الاصطلاحي للمحادثة، فقد وردت اللّفظة في سياقات مختلفة بدلالات متقاربة يعوزها الاتفاق ودقّة الضّبط؛ فلا يكاد الباحث يستقرّ على مفهوم موحّدٍ؛ حيث لم يهتمّ الدّارسون بتعريف المحادثة اصطلاحًا، وإنّما عرضوا لمفهومها عرضًا في سياق الكلام عن خصائصها ومميزاتها[1]، وسعيًا لمقاربة المفهوم عمد البحث لعرض بعض ما توفّر من تعريفات، والّتي على الرّغم من تباينها الظّاهر من حيث ضبط المفهوم إلا أنّها تلتقي مع التّعريف اللّغوي للمحادثة في دلالة الاشتراك كأساس جوهري يميّزها، لذا سيتمّ عرضها وفق نقاط الاشتراك بينها في تعريف المحادثة وزوايا النّظر.

- المحادثة حدث كلامي:

بالعودة لاستعمال كلمة "المحادثة" وجد أنّها ارتبطت بالنّشاط اللّغوي البشري، فهي تحيل على الحدث الكلامي واستعمال الإنسان للغة، باعتبارها سمة نوعيّة تميّز المجتمع البّشري النّاطق، ليعتبرها فولفانج وفيهفيجر(Wolfgang Viegger)« الصّيغة الأساسيّة للنّشاط اللّغوي لدى البشر، وبذلك يُنظر إليّها بوصفها الأساس في كلّ مجتمع بشري»[2]

ومن هذا المنطلق استُعمل مصطلح المحادثة بشكل واسع في مجال التّحليل التّحادثي(Analyse conversationnel)*، لتحمل مدلولاً عامًا وتعبر عن التّبادلات اللّغويّة، ويتم إثرها تضييق مجالها لتحمل مدلولاً خاصًا وتقتصر دلالتها على ضرب خاص من التّبادل الكلامي Echange verbal، وقد أشار إلى ذلك كلّ من باتريك شارودو، دومنيك

---

[1] رزيق بوزغاية، كتاب التّداوليات، دار نوران للنشر والتّوزيع، الجزائر، ط01، 2020، ص114.

[2] فولفجانج هاينة من، ديتر فيهفيجر، مدخل إلى علم اللّغة النّصي، ترجمة فالح بن شبيب العجمي، النّشر العلمي والمطابع، جامعة الملك سعود، المملكة السّعوديّة، الرّياض، د ط، 1996، ص251.

* التّحليل التّحادثي: تيار ظهر في الولايات المتحدة في نهاية السّبعينيات، يشير لأنماط في تحليل المبادلات الكلاميّة، بمبادرة هــ. ساكس ومساعديه أ. شغلوف و ج. جفرسون.

منغنو(Charaudeau&Maingueneau) ليُقصد بها: التّبادلات اللّغويّة الأصليّة، كما أنّ لفظ "التّحادث" يستعمل في حقل تحليل الخطاب في معنى ضيّق يُشير إلى نمط مخصوص من التّفاعلات اللّغويّة، وتعتبر المحادثة في الغالب ضربًا من طراز التّفاعل أو في معنى أجناسي* يحيل على كلّ نمط من أنماط التّبادل اللّغوي مهما كان نوعه وشكله[1] وبالتّالي فقد رُبطت المحادثة بوجود تبادل للأدّوار الكلاميّة والتّفاعل بين الأطراف المشاركة.

- المحادثة نتاج نصي:

وبالمقابل هناك من ينطلق في تعريفه للمحادثة من كونها نِتاج نصي مشترك بين أطراف التّخاطب تُنتج شفهيًّا؛ فيرى فان دايك(Van Dijk) بأنّها: نصوص حوارية ثنائية ينتجها متحدثون مختلفون يتبادلون فيما بينهم الكلام [2]، ليكون جرهارد هلبش(j. helbech) أكثر دقّة حين يؤكّد على مظهر التّبادل الشّفهي في تعريفه للمحادثة فهي:« نصوص منطوقة تتميّز بتبادل المتكلّمين»[3] وبالنّظر إلى المحادثة كنِتاج وحصيلة يتبادر إلى الذّهن السّؤال الآتي:

هل المحادثة هي ذلك النّص المشترك الّذي ينتجه طرفيها؟ أم أنّها توليفة بين النّصّين؟ وفي هذا يؤكد هاوسنبلاس(Hausenblas) أنّ الكثير من الإسهامات البحثية تنظر إلى محصلة النّشاط اللّغوي التّفاعلي، المحادثة، بوصفها نصًا ومع ذلك يوجد أيضًا الرّأي القائل أنّ المحادثة أساسًا وحدة تتكوّن من نصين تنتج من شريكي تفاعل مختلفين[4]،

---

* يقصد بالمعنى الأجناسي نوع الاستعمال اللّغوي، يحدّد وفق معايير ومقاييس في التّقسيم شكلاً ومضمونًا، ينطلق من المميزات والسّمات والقوانين الخاصّة والعامّة المشتركة بين مختلف الأعمال والنتاجات اللّغوية.

[1] باتريك شارودو، دومنيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، ترجمة عبد القادر المهيري، حمّادي صمّود، المركز الوطني للترجمة، تونس، دار سيناترا، د ط، 2008، ص40، 139، 140.

[2] ينظر: تون أ. فان دايك، علم النّص متداخل الاختصاصات، مرجع سبق ذكره، ص 344.

[3] جرهارد هلبش، تطور علم اللّغة منذ 1970، ترجمة سعيد حسن بحيري، مكتبة زهراء الشّرق، القاهرة، ط01، 2007، ص 347.

[4] ينظر: فولفانج هاينة من، ديتر فيهفيجر، مدخل إلى علم اللّغة النّصي، مرجع سبق ذكره، ص 251.

لتتجاوز بهذا المحادثة النّص كحصيلة نصيّة، ليقصد بها وحدة مركّبة من نصي المشتركين في التّبادل اللّغوي، والحقيقة المحادثة أعم وأوسع من النص في تشمله.

- المحادثة محصلة تبادل كلامي:

ويذهب فولفانج وفيهفيجر إلى ضبط أدقّ لماهية المحادثة وشروطها، باقتراح إمكانيّة أن يُعْطَى لها كأوّل تعريف اسمي تقريبي بأنّها محصّلة النّشاط اللّغوي لدى مشتركيْن اثنين في الحدث على الأقل (شركاء التّفاعل)، ويمكن أن يكون هذا التّعريف دقيقًا بأن يكون على الأقل متحدثان أو مشتركان في الحدث، بتبادل كلامي إلزامي يكون حديثهم عن موضوع يوجد في بؤرة الاهتمام في وعيهم الإدراكي.

وقد حدّدا الصّفات النّوعيّة للمحادثة في الآتي:

1. وجود مشتركان في التّفاعل على الأقل.
2. تبادل كلامي إلزامي.
3. موضوع المحادثة الّذي يوجد في بؤرة الاهتمام في الوعي الإدراكي للمشتركين في الحدث[1].

وبهذا يكون فولفانج وفيهفيجر قد عرفا المحادثة كحصيلة أنتجت بفعل النّشاط اللّغوي بمشاركة الفاعلين وليس كعملية، وحدّدا شروط تشكّلها بثلاث عناصر تتمثّل في وجود مشتركيْن اثنين على الأقل، ووجود تبادل كلامي، والتزام تعاقبي بالكلام بين شركاء التّفاعل بمجرد قبول الانخراط في الأدوار التّخاطبيّة، وتحديد آني لموضوع مدار المحادثة بين شركاء التّفاعل، وبالتّالي فقد قاربا مفهومها انطلاقًا من شروطها المادّيّة وآليّة حدوثها.

ليُلمس هنا تخصيصًا؛ فالمحادثة حصيلة نمط خاص من الخطابات الشّفهية يتميّز بمظهر جوهري عن بقيّة وضعيات الكلام الأخرى؛ يتمثّل في التّبادل اللّغوي؛ حيث تكون

[1] ينظر: فولفانج هاينة من، ديتر فيهفيجر، مرجع سبق ذكره، ص 252-253-254.

العمليّة التّواصليّة ثنائيّة الاتجاه؛ تنبني على ثنائيّة (متكلّم – مستمع) يتبادل قطبيها أدوار الكلام، فيتحول المتكلّم إلى مستمع ثم يعود لمرتبة المتكلّم وهذا ما يسمى بالتّعاقب.

وقد ذكر جمعان عبد الكريم مظهر التّعاقب وجعله شرطًا لتحقّق الفعل اللّغوي المقصود« فيكون كلّ طرف فاعلاً ومفعولاً به في الآن نفسه»[1]، ليُستشفّ ممّا عُرض وجود اتفاق بشأن التّأكيد على ارتباط المحادثة بالتّفاعل الكلامي التّبادلي، والتّواصل الشّفهي بين المتخاطبين.

- المحادثة وحدة مركّبة:

ولما كانت المحادثة وحدة مركّبة للتّواصل ذهب البعض إلى تعريفها بالتّركيز على أحد جوانبها، وإبراز خصوصيات نوعيّة في عناصرها الأساسة، وتأطيرها بشروط خاصّة؛ حيث يؤكّد مانغونو(Maingueneau) أنّ المحادثة نوع من الخطابات الشّفهيّة تُنتج من خلال تبادل كلامي بين المشتركين، لكنّه يشترط التّساوي أوالتّقارب النّسبي بين منزلة المتخاطبين؛ فيرى أنّ مصطلح المحادثة يُستعمل للدلالة على« نوع الخطاب الشفوي: تبادل الكلام بين أناس متساوين في المنزلة نسبيًا حيث يكون التّداول على الكلام حرًا والموضوعات قليلة الإكراه نسبيًّا...»[2]، المسلّم به أنّ وجود تكافؤ أو تقارب بين طرفي التّخاطب يجعل التّبادل الكلامي عفويًّا، وخالٍ من أية تأثيرات إكراهيّة تفرضها السّلطة، أو الرّتب الاجتماعيّة المتباينة، لكنّ ذلك لا يلغي التّخاطب بوجود التّباين.

ومن جهة أخرى يركّز فان دايك على الجانب الاجتماعي أو الوضعيّة المحيطة، كشرط لحدوث التّفاعل الكلامي، فهو عامل فاعل ومؤثّر، معرّفًا المحادثة بأنّها:« وحدة تفاعل اجتماعيّة تتكوّن من سلسلة متشعّبة من أحداث(لغويّة) وتتحدّد ارتباطًا بسياق

[1] جمعان عبد الكريم، إشكالات النّص دراسة لسانية نصية، النّادي الأدبي، الرّياض، ط01، 2009، ص88.

[2] دومنيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، الجزائر، ط01، 2008، ص13 2008، ص13.

اجتماعي»[1] بوصفها كلّ مكوّن من أجزاء مترابطة تتكامل فيما بينها، ويقصد بذلك عناصرها؛ بدءًا من المشتركين المتفاعلين، الّذين ينتمون إلى مجتمع واحد ويملكون سجلاً تواصليًّا مشتركًا، وكذا الملفوظات المتساوقة الّتي تُنجز ضمن المحادثة الّتي تتحدّد بشروط وقوانين ذلك المجتمع، لتحقّق مقاصد المتخاطبين عبر إنجاز الافعال الكلاميّة، وما تمّ التّعارف عليه من حركات وإشارات ترفد التّواصل اللّفظي في إطار العرف الاجتماعي الّذي يشمل اللّغة وأنماط التّواصل.

وفي ذات السّياق يرى الدكتور خليفة الميساوي أنّ المحادثة تتطلّب:« متكلّميْن على الأقل يكون التّفاعل بينهما ويتمتعان بالعفويّة والمجانيّة أثناء التّلفظ، تكون ضمن فضاء مكاني وزماني، فهي ضرب من التّفاعل اللّساني والاجتماعي يمكن تحليله وضبط قوانينه»[2]، وبهذا يكون قد قيّد بدوره المحادثة ورهن تحقّقها بتوفّر شروطها؛ مركزًا على السّياق الاجتماعي الّذي يضبطها ويحدّد قوانينها؛ فالملفوظات الّتي تتم بواسطتها التّبادلات اللّغويّة هي حصيلة لعلاقات التّفاعل الاجتماعي بين المتخاطبين، وكونها تفاعل يتأسّس بالدّرجة الأولى على وجود متفاعلين اجتماعيين، واشترط التّلقائيّة والحريّة كسمة نوعيّة تطبع ذلك التّبادل الكلامي، ووصف ذلك التّفاعل بأنّه مجاني، وليس القصد أنّه مُفرغ من الغاية بل حديث سليقي تلقائي حرّ بين متفاعلين من مرتبة متقاربة، تربط بينهم الألفة لكنّه هادف.

في حين يميل بايلون(Baylion) إلى الانطلاق من بنية المحادثة لتعريفها فهـــي: «تنظيم قوانين التّسلسل التّركيبي والدّلالي والتّداولي»[3]، وهذا يتفق مع ما أورده هدسون

[1] توان. أ. فان دايك، علم النّص مدخل متداخل الاختصاصات، مرجع سبق ذكره، ص 375.

[2] خليفة الميساوي، الوصائل في تحليل المحادثة دراسة في استراتيجيات الخطاب، عالم الكتب الحديث للنشر والتّوزيع، إربد، الأردن، ط01، 2012، ص61.

[3]Baylon Christian et Xavier Mignot, La Communication, série Linguistique, Nathan université, paris, 1991, p 195.

(Hudson) في تعريفها قائلاً: ليست المحادثة سلسلة عشوائية من المنطوقات، ولو أننا تصادفنا في أحايين كثيرة ونحن نهتم بالمحادثة التي تحكمها معايير، وهي معايير لأنها تحدد السلوك الشائع في مجتمع بعينه ومنها معايير خاصة بحجم المحادثة نفسها، ومعايير خاصة بعدد المسموح لهم بالحديث ومعايير خاصة بموضوع وبنائها اللغوي[1]حيث تمّ الإشارة إلى التّنظيم الدّاخلي للمحادثة، وقوانين النّظام اللّغوي الّذي تُنتَج وفق مقاييسه، وكونها بنية تفاعليّة متّصلة بالتّحادث والتّبادل الكلامي فهي مرهونة بوجود طرفين أو أكثر يشتركون في سجل تواصلي، وينشأ التّفاعل اللّغوي من خلال سلاسل الأفعال الكلاميّة للمشاركين الفاعلين، وتُنظّم تلك السّلاسل ضمن قواعد عرفيّة* مشتركة فيكون الانتظام والتّرتيب في المحادثة بفعل تفاعل المتخاطبين. وبهذا تكون المحادثة من حيث البنيّة والتّركيب وحدة كليّة تخضع لقوانين النّسق البنيوي والتّفاعلي؛ فالملفوظات المتبادلة تخضع لنظام اللّغة المشتركة والتّرابط التّركيبي، وتخضع من جهة أخرى إلى قوانين التّفاعل كخطاب مشترك تُبنَى دلالته وفق المقام التّداولي زمنيًّا ومكانيًّا واجتماعيًّا.

ويركّز شانك/ شفيتالا(1980) على العلامات اللّغوية كوسيط للتّواصل فيرى أنّ من المعايير الإضافيّة للمحادثة أنّ التّبادل الاتّصالي فيها يتمّ بواسطة نسق رموز لغويّة، يركّز المتكلّم / السّامع انتباههما على ذلك الحدث الحواري الهام[2]، ولكن على الرّغم من أهميّة اللّغة في المحادثة، إلاّ أنّ استخدام نسق الرّموز اللّغويّة ليس صفة محدّدة وحكرًا على المحادثة، بل هو مكوّن لكلّ أشكال النّشاط اللّغوي كما أنها تتضمّن عناصر غير لغويّة.

---

[1] د. هدسون، علم اللّغة الاجتماعي، ترجمة محمد عياد، مراجعة نصر حامد أبو زيد، محمّد سعد الدّين، عالم الكتب القاهرة، ط 02، 1990، ص183–186.

* يقصد بمصطلح عرف Convention: القواعد والاستعمالات والمعايير والقوانين والأحكام والاتفاق...إلخ، الّتي تدخل ضمن المعرفة المشتركة للجماعة، ويوظفها المشتركين في محادثاتهم« ما يتواضع عليه جيل أدبي من أساليب وقيم، ترسخ لتقاليد أدبية في عصر ما ويعني الاحتكام إلى شرود الإنتاج الوضعي» (ينظر: سعيد علّوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط01، 1985، ص414).

[2] فولفجانج هاينة من، ديتر فيهفيجر، مدخل إلى علم اللّغة النّصي، مرجع سبق ذكره، ص254 .

ويُشار في كثير من التّعريفات إلى أنّ المحادثة اتصال مباشر، وقد عبّرت عنه أوريكيوني(K.Orecchioni) بالتّواصل المناظري رأسًا لرأسٍ Communication duelle[1]، وكذا جمعان عبد الكريم بقوله:« المحادثة هي واقعة الاتّصال الأساسة في الاتّصال المباشر»[2]، وعبّر هدسون(Hudsen) عن هذا النوع من التواصل بالتّعامل الاجتماعي المركز[3].

و يُفهم من كلمة مباشر:

1-الفوريّة في الاتّصال وجهًا لوجه.

2-الاحتفاظ بهويّة الإطار الزّمني والمكاني[4].

ففي الاتّصال الكتابي القارئ يكون عادة غائبًا عندما يكتب المؤلف، وهذا الأخير يغيب بدوره عادة عندما يقرأ القارئ، بينما يتميّز الاتّصال الشّفهي بوحدة الزّمان والمكان وهذا ما عبّر عنه جميل عبد المجيد بوحدة« الإطار المرجعي اللّغوي للمرسل والمتلقي»[5].

ولكنّ الملاحظ أنّ غياب كلا المعيارين لا يعيق وجود المحادثة، فهي غير مرهونة بوحدة الإطار المكاني والزّماني، والوجود المادي المشترك وجهًا لوجه للمشتركين في ذات المقام والفضاء، خصوصًا بوجود وسائل الاتّصال الحديثة كالهواتف الذّكيّة والقنوات الفضائيّة، وكل ما يتيح التّواصل عن بعد.

يمكن القول بأن التعريفات وعلى الرّغم من تباينها الظّاهر من حيث ضبط مفهوم المحادثة، إلا أنّها تلتقي مع التّعريف اللّغوي في دلالة الاشتراك كأساس جوهري يميّزها؛ حيث يلاحظ جليًّا أنّ المعنى الاصطلاحي لكلمة "المحادثة" لم يخرج عن معناها اللّغوي؛

---

[1] أوريكيوني، فعل القول من الذّاتية في اللّغة، ترجمة محمّد نظيف، أفريقيا الشّرق، المغرب، الدّار البيضاء، د ط 2007، ص30.

[2] جمعان بن عبد الكريم، إشكالات النّص دراسة لسانية نصية، مرجع سبق ذكره، ص87.

[3] د. هدسون، علم اللّغة الاجتماعي، مرجع سبق ذكره، ص 188.

[4] ينظر: فولفانج هاينة من، ديتر فيهفيجر، مدخل إلى علم اللّغة النّصي، مرجع سبق ذكره، ص 254.

[5] جميل عبد المجيد، البلاغة والاتصال، دار غريب للطباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، دط، 2000، ص 65.

فهي تشير إلى نمط خاص من التّشارك التّفاعلي وتبادل الكلام بين المتخاطبين، كما يُستشفّ من التّعريفات المعروضة أنّ للمحادثة مدلولاً عامًا، وآخر خاصًا؛ فالمحادثة تمثّل الصّيغة الأصليّة للفعل الكلامي عمومًا، وهو من وجهة النّظر اللّسانيّة الاستعمال الأوّل للّغة الّذي نكتسبه ببنياته بالممارسة والتّجربة. أمّا مدلول المحادثة الخاص فهي تعني التّفاعل الكلامي المتبادل بين طرفيْن أو أكثر.

يُستفاد ممّا تقدّم وبناء على تعريفات المحادثة التي استند عليها البحث، والّتي اتخذ أصحابها زوايا نظر مختلفة، يمكن تقريب المفهوم الاصطلاحي بالجمع بين تلك المحاولات لاستخلاص الآتي:

1. تمثّل المحادثة الصّيغة الأساسيّة للنّشاط اللّغوي لدى الإنسان، حيث يستعمل اللّغة ليتواصل مع الأخرين في المجتمع لتبادل المعلومات والحصول على حاجاته.

2. المحادثة هي عمليّة تفاعل كلامي يتخذ مظهرًا شفهيًّا حواريًّا - أي أنّها تتجسّد في صورة حوار- ولكنّه يبقى أحد عناصرها- وتتطلّب المحادثة شروطًا تأسيسيّة؛ حيث تجمع بالضّرورة بين طرفيْن اثنين على الأقل، يشتركان في السّجل التّواصلي ليتم التّفاعل اللّغوي، وتتأسّس على التّبادل الكلامي الإلزامي بينها؛ لتتضمّن المحادثة كحصيلة سلسلة منطوقات تتكوّن من سلسلة أحداث لغويّة ذات أهداف محدّدة.

3. المحادثة تفاعل تلقائي وحر- في الأغلب- يتمحور حول موضوع محدّد. ضمن سياق اجتماعي، حيث يكون التّأثير المتبادل بين طرفين أو أكثر، تتمّ ضمن إطار مجتمع ما وتتحدّد بمعاييره؛ كونه يتحكم في سلوك أفراده بقوانينه وقيمه.

لذا فالمحادثة وبوصفها تفاعل بين مشاركين في عمليّة التّخاطب، تكون كلّ مقاربة للظفر بمفهوم يجرّدها من أحد الجوانب السّابقة محاولة قاصرة.

المطلب الثاني: المصطلحات المجاورة

على الرّغم من الاجماع من ناحية المبدأ كون المحادثة تشكّل الصّيغة الأساسة للنّشاط اللّغوي لدي البشر، فيُنظر إليها بوصفها الأساس في كلّ مجتمع بشري. إلاّ أنّه وكما تقدّم ليس هناك اتفاق على تعريف موحّد وشامل للمحادثة يُركن إليه، ممّا أفضى إلى تداخل بينها وبين بعض المصطلحات واستخدامها مترادفة، ولأن الدّراسة العلميّة تفرض الضّبط المصطلحي، سيحاول البحث عرض تلك المصطلحات وتبيُّن الفوارق المائزة بينها وبين المحادثة.

1- الكلام: (Parole)

يرتبط مصطلح الكلام بالمحادثة وبوضعيّات استعمال اللّغة وممارستها فعليًّا، وكونه وسيلة للتّعبير الإنساني عن الأفكار والمشاعر عن طريق جهاز النّطق لتوصيلها« من مرسل إلى متلق، في مجتمع ما وفقًا لنواميس اللّغة الّتي يتفاهم بها أبناء ذلك المجتمع ويشترط فيه اللّفظ والإفادة»[1] فالكلام نشاط اتصالي يتضمّن أصوات ذات دلالة في ذهن السّامع والمتكلّم معًا أو على الأقل المتكلّم. وانطلاقًا من التّعريف السّابق يكون الكلام نوعين:

1- كلام وظيفي:

وهو ما يؤدّي غرضًا وضعيًّا في الحياة، يستعمل في الاتّصال بين البشر لقضاء حاجاتهم وفي مناقشاتهم ومحادثاتهم.

2- كلام إبداعي:

ويندرج ضمنه وصف الطّبيعة ووصف المشاعر ويستعمل في الفنون والإبداع الأدبي.

ومن هذا المنطلق تندرج المحادثة كنشاط اتصالي، وتبادل كلامي ضمن الكلام الوظيفي.

[1] محمّد إبراهيم عبادة، الجملة العربيّة مكوناتها أنواعها تحليلها، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط02، د ت، ص 02.

2-الحديث: (Discussion)

ثمّة تداخل بين مصطلح الحديث والمحادثة حتّى أنّهما يستخدمان في الأغلب بشكل مترادف، فقد ورد في معجم المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب: الحديث من حيث معناه الواسع، يحيل على كلّ مقام للتّخاطب، من تبادل للكلام العادي في صلب الأسرة إلى غاية النّدوة الصّحفيّة، أمّا من حيث معناه الضّيق، ووفقًا للاستعمال العادي السّائر، فهو يستعمل للدّلالة على نوع من الخطاب الشّفوي: تبادل الكلام بين أناس متساوين في المنزلة نسبيًا فالمشاركون الّذين يمكنهم أن يكونوا أكثر من اثنين، هم قريبون في الزّمان والمكان وبينهم علاقات ألفة وأنس فحديثهم يتبدى خالٍ من الغايات النّفعيّة ليخرج الاستجواب أو النّقاش السّياسي من دائرة الحديث[1]، فالمحادثة إذن هي عملية تفاعل كلامي منجز يتكوّن من سلسلة متشعبة من الأحداث اللّغوية؛ أي أنها تتجاوز الملفوظ الشّفهي إلى الأفعال المنجزة، فهي ترتبط بسياق إجتماعي وتهدف عادة التأثير، في حين يعدّ الحديث« تجريدًا لغويًّا أو نظريًّا نصيًّا، كالوحدة النّصيّة الّتي تتشكّل في سلسلة منتظمة من المنطوقات الّتي تتجلّى في المحادثة »[2]، أي أن المحادثة أكثر تشعبًا وإتساعًا من الحديث الّذي تشمله.

وبهذا يُلمس الاختلاف بين الحديث والمحادثة، والّذي سيتضح أكثر من خلال استنباط بعض السّمات الفارقة بينهما:

1-الحديث يعتمد على عمليّة التّجريد اللّغوية لاستنباط المعنى، ويتطلّب ذلك توفّره على الوحدة العضويّة لتتشكّل عبره المفاهيم في الأذهان، بينما تعتمد المحادثة على التّفاعل فهي وحدة تتكوّن من عدّة عناصر من ضمنها:(المشاركون، التّبادل التّفاعلي المجسّد في صورة حوار منطوق، آليّة التّفاعل وتوجيه المحـــادثة...إلخ).

[1] باتريك شارودو، دومنيك مانغونو، معجم تحليل الخطاب، مرجع سبق ذكره، ص32.

[2] توان.أ- فان دايك، علم النّص مدخل متداخل الاختصاصات، مرجع سبق ذكره، ص 375.

2-التّرابط والتّتابع من خواص الحديث؛ ويعني تتابع الأفكار وترابطها دلاليًّا، أما المحادثة، فمرتبة بالتّفاعل اللّغوي الّذي يحقّقه المتحدثون أثناء تبادل الحديث.

يمكن بهذا القول باختلاف المحادثة عن الحديث، وأنّها تتضمّنه كجزء منها؛ فكلّ محادثة تتضمّن حديثًا ما.

3- الحوار: (Dialogue)

من المصطلحات التي يقترن حضورها وتذكر مرافقة للمحادثة مصطلح الحوار الذي يستعمل كثيرًا كمرادف ينوب عنها في الكلام؛ كونها شكل من أشكال التفاعل الخطابي، فيرى فان دايك أن: نقبل بوصف الحوار بأنّه الشّكل البدائي والأساسي لممارسة اللّغة[1]، وهذا ما ينطبق على المحادثة أيضًا، والمعروف أنّ لفظ الحوار يدّل في الأصل على تبادل الكلام بين شخصين، أو مجموع المحاورات بين شخصين أو أكثر، فلو عدّنا لكلمّة" الحوار" فهو من أصل إغريقي(Dialogos) مركّب من مقطعين الأوّل (Dia) ويعني اثنان والثّاني(Logos) ويعني الخطاب[2]، وترى أوريكوني أنّ: لفظ Dialogal ينطبق على التّخاطب المحض وDialogique على الخطابات الّتي لا تنتظر إجابات النّصوص المكتوبة، المحاضرات إلخ ولكنّها تُجلّي أصواتًا عديدة، ليؤثر شارودو(p.charaudeau) استعمال تخاطبيinterlocutif بدلاً من Dialogal[3]، وبهذا تكون أوريكوني قد ميّزت بين حوار وحواري والحوار أو التّخاطب كما أسماه شارودو وهو الأكثر ضبطًا، كممارسة كلاميّة ضمن إطار تفاعلي يشمل أطراف مشاركة، تتناوب على دور الارسال والتّلقي، وحواري المنطبق على كلّ الخطابات الّتي لا تتوفّر على الشّروط الماديّة السّابقة، لكنّها

[1] ينظر: توان.أ- فان دايك، علم النّص مدخل متداخل الاختصاصات، مرجع سبق ذكره، ص 376.

[2] مقران فصيح، أسلوبيّة المحادثة الأدبيّة وقوانين الخطاب في أدب أبي حيّان التّوحيدي، حوليات جامعة قالمة للغات والآداب، ع15، جوان2016، ص 163.

[3] زين كامل الخويسكي، المهارات اللّغوية الاستماع والتّحدث والقراءة والكتابة وعوامل تنمية المهارات اللّغوية عند العرب وغيرهم، دار المعرفة الجامعيّة، عمان، الأردن، ط01، 2008، ص36.

تعدّ جوابًا على شيء سابق. وهذا ما عبّر عنه باختين بالحوارية الجمّة اللّصيقة باللّغة فكلّ خطاب يحمل في مضانه حوارًا ضمنيًّا عبر أراء وأفكار الأخرين، فتستثيرنا اللّغة لفهمها وتأويلها وتقيم معنا حوارًا دائمًا.

أمّا زين كامل الخويسكي فيجعلهما شيئًا واحدًا فيقول:« المحادثة هي الحوار، المخاطبة والتّخاطب الّذي يحدث بين مشاركين اثنين، مع التّناوب في الأدوار بين عناصر التّخاطب»[1]، ويُلمس هذا التّرادف في كون الحوار من النّاحية الاصطلاحيّة في معناه العامّ ينطبق على المحادثة في بعض الجوانب؛ فهو:« نوع من الحديث بين شخصين أو فريقين، يتمّ فيه تبادل الكلام بينهما بطريقة متكافئة فلا يُستأثر به أحدهما دون الآخر ويغلب عليه الهدوء والبعد عن الخصومة»[2]، ولكنّ المحادثة وحدة يشكّل التّبادل الكلامي أحد عناصرها، وبالتّالي لا يمكن اختزالها وقصرها على المظهر الشّكلي وإهمال بقيّة العناصر. وفي الأن ذاته مصطلح الحوار شكلاً أعم كونه يتعلق بالحديث/المحادثة وبأشكال أخرى للتّفاعل اللّغوي، ويتميّز مصطلح الحوار بوجه خاص بأنّ الأمر فيه لا يتعلق بتفاعل أحادي[3] لذا يمكن القول بأن الحوار كشكل تتّسع مجالاته؛ لارتباطه بكل تفاعل لغوي بين مشاركين مهما كان مضمون وشكل التّفاعل، سواء كان مكتوبًا أو منطوقًا(حجاج، مناظرة، محاورة، استجواب، نقاش...إلخ)، فهو يشملها كأحد أشكال التّفاعل وهي تتضمّنه كأحد عناصر تشكّلها، فهي ظاهرة تداوليّة يتمّ ضمنها تواصل شخصيْن أو أكثر في الحياة الواقعيّة ضمن سياق محدّد تشمل كل عناصر التّواصل اللّفظي وغير اللّفظي.

[1] زين كامل الخويسكي، المهارات اللّغوية، مرجع سبق ذكره، ص87.

[2] أصول الحوار، إصدار النّدوة العالميّة للشباب، ص 06 نقلا عن: يحي بن محمّد حسن بن أحمد زمزمي، الحوار آدابه وضوابطه في ضوء الكتاب والسّنة، دار المعالي، الأردن، ط 02، 2002، ص22.

[3] تون أ. فان دايك، علم النّص مدخل متداخل الاختصاصات، مرجع سبق ذكره، ص 375.

4.التّفاعل: (Interaction)

يرى محمد مفتاح أن التفاعل برز في ميدان الحوار مع باختين في إطار دراسته لموضوع الحوارية ثم مع كريستيفا في دراستها لمسألة التناص ليحظى إثرها باهتمام اللّغويين واللّسانيين ومحللي الخطاب[1]، فالتفاعل من المصطلحات الّتي ترد مترادفة مع المحادثة مصطلح التّفاعل؛ لأنهما يلتقيان في عديد النّقاط؛ حيث يُستعمل التّفاعل للدلالة على وحدة التّحليل الكبرى للحديث، أي مجموع التّبادلات المنجزة من قبل المشاركين في سياق ما« ويسمّيها قوفمان(goffman) اللّقاء، وروليE.Roule) 1985) وغيره بـــ التّسلسل[2] فالتّفاعل يفيد اللّقاء بدءًا من لحظة الالتقاء إلى غاية الانفصال، ومجموع ما ينتج بين متخاطبيْن أو أكثر، بدءًا من لحظة لقائهما إلى غاية افتراقهما.

ليبرز التّداخل بين التّفاعل والمحادثة بوضوح لدى أوريكيوني(k.oreechioni) فهي ترى بأنّ التّفاعل يعني« تداخل الأفعال واستدعاء الفعل لفعل آخر»[3]، وترى أنّه والمحادثة وجهان لعملية واحدة، غير أنّ التّفاعل يستدعي ضربًا من الالتزام إثر عمليّة التّبادل الكلامي، فيكون إنتاجًا مشتركًا يتضمّن العلامات الدّالة على هذا الالتزام المتبادل بالرّجوع إلى إجراءات مختلفة تثبت هذه العمليّة، وقد ميّزت بين ضربين من التّفاعل:

1. تفاعل كلامي يتحقّق بواسطة وسائل لغويّة نحو المحادثات.

2. تفاعل غير كلامي يتجسّد في أفعال غير لغويّة كالرقص والرياضة الجماعيّة [4]

---

[1] الطّاهر الجزيري، الحوار في الخطاب دراسة تداوليّة سرديّة في نماذج من الرّواية العربية الجديدة، آفاق للنشر والتوزيع، الكويت، ط01، 2012، ص 64.

[2] باتريك شارودو، دومنيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، مرجع سبق ذكره، ص74 ــ 75.

[3] ك – أوريكيوني، فعل القول من الذّاتية في اللّغة، مرجع سبق ذكره، ص30.

[4] Kerbrat orecchioni, la conversation, édition du seuil,paris,1996,P 4 −7.

وتشترط أوريكيوني في التّفاعل وجود زمرة من المشاركين القابلين للتّغيير ولكن دون أن تحصل فيه قطيعة – في صلب إطار زمكاني متغيّر ولكن دون قطيعة – يتحدثون عن موضوع قابل للتّغيير لكن دون قطيعة[1].

فانطلاقًا من اشتراك التّفاعل والمحادثة في وجود الفعل ورد الفعل جعلتهما أوريكيوني مترادفين، غير أنّها خصّت المحادثة كتفاعل كلامي بوجود الالتزام المتبادل بين المتفاعلين؛ وذلك من خلال التّناوب على الأدوار الكلاميّة واشترطت أن ينتجوا علامات دالّة تجسّد ذلك الالتزام، غير أنّها بتقسيمها الثّنائي للتّفاعل تكون قد فصلت بين التّفاعل الكلامي والتّفاعل غير الكلامي، في حين يندر ذلك إن لم نقل استحالة تحقّق هذا الانفصال؛ فلا يخلو أي تبادل كلامي من حركات مصاحبة فهي حاضرة على الأغلب. كما أنّها قصرت المحادثة على الوسائل اللّغوية وفي هذا مخالفة واضحة لحقيقتها.

وفي هذا السّياق يقول ترافرسو(Traverso):« ينطبق التّفاعل على كلّ شيء يحدث عندما يلتقي كثير من الأشخاص»[2]، فالتّفاعل مصطلح عام يَنعت كلّ نشاط يحدث بتوفّر شروطه وعناصره؛ والمتمثّلة في حضور متفاعلين ضمن وضعيّة اتصاليّة ضمن إطار اجتماعي والاشتراك في موضوع ما، سواء كان هناك تبادل كلامي أو تواصل غير لفظي، وبالتّالي فكلّ محادثة هي تفاعل ولكن ليس كلّ تفاعل يعدّ محادثة؛ فهي لا تحدّد بأنّها أدوار وأفعال كلاميّة فحسب، بل تتضمّن أيضًا أحداثًا عبر وسائط أخرى، تؤثّر في عمليّة التّفاعل الاتّصالي والتّوجيه والتّفسير الصّحيحين. أي أن التّفاعل سمة تميّز كمركب بنيوي يدخل في تركيبة المحادثة، فعلاقتها بالتّفاعل علاقة شمول ومرافقة.

[1] ينظر: باتريك شارودو، دومنيك مانقونو، معجم تحليل الخطاب، مرجع سبق ذكره، ص74–75.

[2] v .Traverso ,l'analyse des conversation, édition nathan, paris, 1Ed, 1999, p5

المبحث الثّاني: المحادثة النّشأة و الخصائص

المطلب الأوّل: المحادثة عند العرب

تميّز العرب القدامى بالفصاحة والإلقاء الشّفهي وعُرفوا بالشّعر والخطابة والمناظرات، فأولى العلماء العرب من نحويين وبلاغيين الاهتمام البالغ بالتّواصل والتّخاطب؛ حيث تناولوا المخاطبة والتّخاطب بوافر البحث والاستقصاء، وزخرت مؤلفاتهم بأفكار رائدة كان لهم السّبق فيها، أكّدتها الدّراسات اللّسانيّة الحديثة؛ لذا لا يسع البحث في هذا المقام إلا الإشارة لكثرة الكم المعرفي المتّصل بالتّخاطب كمقابل للمحادثة عند العرب، الأمر الّذي يصعّب الاتيان عليه كلّه، واتقاءً للسّرد المطوّل والحشو الّذي يبعد البحث عن أهدافه الأساسة سيتمّ التّركيز على ما تقتضيه هذه الأخيرة.

ورد ذكر المخاطبة والتّخاطب في المعاجم العربيّة القديمة، لتشترك جلّها في أنّ « المخاطبة تعني مراجعة الكلام»[1]، ويقال« المُخَاطَبَة جَمْعُ مخْطَبَة والمَخْطَبَة الخُطْبَة والمُخَاطَبَة مُفَاعَلَة من الخِطاب والمُشَاوَرَة»[2] لتكون المخاطبة صيغة مبالغة تفيد الاشتراك والمشاركة، وعُرّف التّخاطب بأنّه إلقاء جانبين، المُخَاطِب والمُخَاطَب لأقوال بغرض إفهام كلّ منهما الآخر مقصودًا معيّنًا، ولأنّ هذا الالقاء للأقوال لا ينفكّ عن أفعال مخصوصة يأتي بها الجانبان بغرض إنهاض أحدهما الآخر للعمل وفق هذا المقصود، وتُبنى عمليّة التّخاطب على خطاب يعرّف بأنّه كل منطوق موجّه به إلى الغير للتّعبير عن قصد المرسل ولتحقيق هدفه[3]، وبهذا نجد أن التّخاطب لدى العرب حسب طه عبد الرحمن

---

[1] الفراهيدي، العين، مرجع سبق ذكره، مادة(خطب)، ص222.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مرجع سبق ذكره، مادة (خطب)، ص1295.

[3] طه عبد الرّحمن، اللّسان والميزان أو التّكوثر العقلي، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط01، 1998 ص 237.

يرتكز على وجود المُخَاطَب والمُخَاطَب، ويتسم بالمظهر الشّفهي بما عُبر عنه بالإلقاء ليغدو للخطاب غاية وقوّة توجيهيّة وهذا تعبير شامل عن مفهوم المحادثة.

لم يقصّر العرب القدامى في تناول عمليّة التّخاطب فأحاطوا بعناصرها وكلّ ما يحفّها؛ فعيّنوا أركانها وفسّروا دلالة الألفاظ مقرونة بسياقاتها، وأخذوا بأحوال المتكلّمين للقبض على المعنى لتعدّد مقاصدهم وغاياتهم. ولإدراكهم أنّ الوظيفة الأساسة للغة هي التّواصل كان هذا الاهتمام مبرّرًا وضروريًّا، ويدعم ذلك قول الدّكتور عبد الرّحمن الحاج صالح بأنّ الكلام يحصل في عمليات« التخّاطب والإفادة أي التّبليغ للأغراض بواسطة اللّغة وهذه العمليّات ترافقها أحوال خاصّة وما ميّز النّحاة العرب الأولين خاصّة هو تناولهم للكلام وما يحيط به عند حدوثه وما سبقت حدوثه وبقيت مسجّلة في ذاكرتهم ممّا يمكن أن تكون أسبابًا لتحصيله»[1]، فمادة الدّراسة عندهم هي الحديث من حيث هو« تبادل لفظي ذو فائدة، يقام بين قطبين أساسيين هما المتحدث والمتحدث إليّه»[2] وكانت جهود العلماء المبثوثة في ثنايا مؤلّفاتهم كمًا معرفيًا أحاطوا من خلاله بالعمليّة التّواصليّة بكل جوانبها؛ فتحدّث النّحاة عن الكلام الّذي تحصل به الفائدة، وعن معاني النّحو وما يتيحه لصاحب الخطاب من طرق متنوّعة للتّعبير عن المعاني المقصودة.

حيث جاء الحديث بكثرة عن ظواهر التّخاطب، ليبرز اعتداد النّحاة بمكوناتها وبدورها وفي هذا الإطار يقول عبد الرحمن الحاج صالح: وقد اهتمّ النّحاة العرب بالمحادثة وكلّ ما يخصّ دلائل التّخاطب وأكثرها تردّدًا" الكلام، والمتكلّم، والمخاطب"، فنجد سيبويه(ت180هـ) لم يستعمل لفظة التّخاطب ويكتفي في ذلك بكلمتيالحديث والكلام بمعنى اسم المصدر كتبادل الكلام واستعماله لفعل "خاطب" واسم المفعول مخاطب يقتضي

[1] عبد الرّحمن الحاج صالح، الخطاب والتّخاطب في نظريّة الوضع والاستعمال العربية، سلسلة علوم اللّسان عند العرب[3]، المؤسّسة الوطنيّة للفنون المطبعيّة، وحدة الرّغاية، الجزائر، د ط، 2012، ص 10.

[2] محمّد صاري، المفاهيم الأساسيّة للنظريّة الخليليّة الحديثة، مجلة اللّسانيات، مج10، ع 10، ديسمبر 2005، ص 19.

استحالة أن يكون مفهوم التّخاطب غائبًا عن ذهنه، حيث لم يقتصر اهتمامه بالكلام من حيث البناء والتّركيب ودور الطّرفين في حصول التّفاهم بينهما على مستوى المنطوق، بل أكّد على ما يقترن بعملية التّلفظ ويشير إليه سيبويه كثيرًا بعلم التّخاطب، كما أنّه والنّحاة الأوّلون قد اهتمّوا بالدّلائل غير اللّغويّة - الّتي لا وجود لها خارج التّخاطب - وهو جانب مهمّ في ظواهر التّخاطب[1]. ليرى محمد محمد يونس علي أنّ التّداوليّة الّتي تفسّر بعلم الاستعمال يُفَضّل« ترجمته بعلم التّخاطب حيث يقصد بمباحث الاستعمال ما يدخل في إطار المباحث التّخاطبيّة تمامًا»[2]، وهذا ما يثبت عناية العرب بالمحادثة واستعمال اللّغة تحت مسمى التّخاطب.

لقد تنبّه علماء العرب القدامى لحقيقة أنّ اللّغة أداة التّواصل البشري الّتي يحكمها القصد، وهذا يتجلى بوضوح في تعريف ابن جني اللّغة على أنّها: أصوات يعبّر بها كلّ قوم عن أغراضهم. كما اهتدى الجاحظ(ت 255هـ) في وقت مبكر إلى ما يعتري الظّاهرة الكلامية من ملابسات. وما تقتضيه عملية التّواصل من مرتكزات تنتظم من خلالها دورة التّخاطب المفضية إلى تحقيق المقاصد والغايات. وقد قاده البحث في هذا المجال إلى إرساء دعائم نظرية متكاملة الأركان تشير إلى أنّ المنجز اللّغوي مرتبط بسياق خاصّ، تراعى فيه جملة من العوامل المؤثّرة في عملية التواصل التي يؤطّرها المتكلّم على اختلاف درجاته، والسّامع وأحواله، والمقام وملابساته، والرّسالة وما تتميّز به من خصائص تؤهّلها لحمل الأفكار. وقد جعل الجاحظ من الوظيفة الاتّصالية المتمثلة في الغاية التي يجري إليها القائل والسّامع بتعبيره حجر الزّاوية في بناء العملية التواصلية

[1] ينظر: عبد الرّحمن الحاج صالح، الخطاب والتّخاطب في نظريّة الوضع والاستعمال العربية، مرجع سبق ذكره، ص 44-45.

[2] ينظر: محمّد محمّد يونس علي، مقدمة في علمي الدّلالة والتّخاطب، دار الكتاب الجديدة المتّحدة، بيروت، لبنان، ط01، 2004، ص05

كونها المحرّك الفاعل لهذه الأطراف[1]، مثلما لم يغفل الجرجاني(ت 471هـ) عن طرح قضايا اللّفظ والمعنى والخطاب ومعنى المعنى وكلّ ما يتّصل بالكلام وأقوال المتكلّمين[2] وفي ذلك برز تناولهم المبكر لتأسيس المحادثة وشروط تشكلها كتفاعل اجتماعي.

وفي أطروحات الأصوليين تركيز على علاقة الكلام بالمخاطب لا المتكلّم، حيث عرف الوضع بما يقابلالاستعمال واشترطوا في الدّليل النّصي شرطين أساسيين هما شرط القصد وشرط الإفادة، فالأول مخصوص بالمتكلّم من حيث أنّ الكلام لابد أن يكون صادرًا عن ذات واعية وقاصدة، أما شرط الإفادة فمخصوص بالمتلقي، من حيث أنّ تحقّق الإفادة لدى المتلّقي غاية كلّ تخاطب فلا كلام عند الأصوليين من دون وجود طرفين متخاطبين؛ متكلّم قاصد إبلاغ مخاطبه ومُخَاطب مستفيد[3]. فنجد الغزالي(ت505هـ) يشترط أن يكون الكلام مسبوقًا بقصد، أي مسبوقًا بغرض إبلاغ المتلقي[4]، كما اهتم الأصوليون بالسّياق والقرائن المساعدة كالإيجاز والتّشبيه...الّتي قد يتوارى المعنى خلفها، وفي هذا الصّدد يقول تقي الدين ابن دقيق(ت702هـ):« أمّا السّياق والقرائن فإنّها الدّالة على مراد المتكلّم من كلامه. وهي المرشدة إلى بيان المجملات، وتعيين المحتملات، فاضبط هذه القاعدة فإنّها مفيدة في مواضع لا تحصى»[5]، وفي هذا إشارة واضحة لاختلاف الكلام باختلاف

[1] ينظر:عبد القادر حمراني، نظريّة التّواصل عند الجاحظ وتجلياتها في الدّرس اللّساني الحديث، ع04، مجلّة أقلام الهند، https://www.aqlamalhind.com، تاريخ الزّيارة: 2019/4/15، التّوقيت 30: 23

[2] ينظر: أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النّحوي، أسرار البلاغة، قراءة وتعليق أبو فهر محمود محمّد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنّشر، القاهرة، ط01، 1991، ص 229-257.

[3] ينظر: عبد الله الكدالي، تداوليّة التّفكير الأصولي، بحث في مركزية المقام في البحث الأصولي، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانيّة، مج 28، ع08، 2020، ص239.

[4] المرجع نفسه، ص240.

[5] تقي الدّين بن دقيق، إحكام الأحكام شرح عمدة الأحكام، تحقيق أحمد محمد شاكر، عالم الكتب القاهرة، ج02، ط02، 1987، ص21.

القّصد الّذي يتحدّد انطلاقًا من الوضعيّة المقاميّة الّتي تجمع المتخاطبين، لذا فقد أولوا اهتمامًا بالغًا بالسّياق التّعبيري لتمييز المعنى الحقيقي عن المجازي.

وذهب أحمد المتوكّل إلى أنّ حدّ التّخاطب كلّ عمليّة اتصال تتم بين متكلّم ومخَاطَب في مقام معيّن عبر قناة قد تكون لغة ملفوظة/ مكتوبة أو إشارة أو صورة أو غير ذلك، وصنّفه إلى تخاطبيْن: تخاطب يفضي إلى تواصل، وتخاطب لا يفضي إلى تواصل، فالأول لا يتمّ ولا يحصل إلا حين يفهم المخاطب تمام الفهم خطاب المتكلّم من حيث فحواه ومن حيث مقصده معًا، أمّا الثّاني فيحدث في حالتيْن الأولى امتناعًا حين لا يتقاسم المتخاطبان الأداة المتواصل بها، والثّانية حين يشوب الخطاب اضطراب ما في مقوماته البنيويّة نفسها أو في مطابقته لمقام التّخاطب إنتاجًا أو تلقيًّا، والتّواصل فرع من التّخاطب، إذ كلّ تواصل تخاطب وليس كلّ تخاطب تواصلاً لما يقع من عوائق في العمليّة التّخاطبيّة يفسد بسببها التّواصل[1] ليفيد كلامه هذا أنّ التّخاطب لا يحقّق دائمًا تواصلاً ناجحًا، لكن مجرد الانخراط في عمليّة التّخاطب يوجد نوعًا من التّواصل على تفاوت درجاته ومدى تحقق غاياته.

يعرّف طه عبد الرحمن التّخاطب ويحدّد وظائفه قائلاً:« ففيه ما ليس في غيره من شعب اللّغة، ففيه التّبليغ وتبليغه تنشأ فيه المعاني المشتركة بين ذوات مختلفة وفيه التّدليل وتدليله يجعل من كلّ قول دليلاً على مدلول يطلبه الغير في نفسه أو أفقه وفيه التّوجيه، وتوجيهه يبثّ في الأقوال فيما تستنهض همّة الغير للعمل»[2] وفي هذا إشارة إلى وظائف التّخاطب، فهو ليس مجرد تبادل كلامي إنما ظاهرة من ثمارها التفاعل والاشتراك، يحرك

[1] أحمد المتوكّل، الخطاب الموسّط، منشورات دار الاختلاف، الجزائر، ط 01، 2011، ص 15، 16، 17.

[2] طه عبد الرّحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط 02، 2000، ص 27.

تفكير المتلقّي استنادًا إلى تجاربه ليُعمل تفكيره، كما أنّ التّخاطب تجعل أطرافه تنتهض بالقول أو الفعل.

يتّضح مما تقدم أنّ العرب قد تناولوا المحادثة من خلال عناصرها وسماتها تحت مسميّات عديدة كالكلام، الحديث... وغالبًا ما عبروا عنها بالتّخاطب ليكون الأقرب كونه يقتضي وجود طرفيْن يتبادلان الكلام، وينتهضان بأقوال وأفعال بهدف حصول التّواصل بينهما وتوجيه السّلوك.

المطلب الثّاني: المحادثة عند الغرب

ارتبط مصطلح المحادثة بالعمليّة التّخاطبيّة الّتي أثارت اهتمام علماء الغرب، وبروز علم التّخاطب كدراسة تخصّ قضيّة كيف يكون للمقولات معانٍ في المقامات التخاطبيّة وكذا أركانها؛ وقد كان للتخاطب منزلة مهمة لدى الإغريق والرومان فكانت الخطابة* وسيلة تبليغ وتواصل.

حيث تناول أرسطو الخطابة وإطارها العام وعناصر التأسيسية في كتابه ريطوريقا، أي الخطابة فنعتها بأنّها قوّة تتكلّف الإقناع[1]، وتعرض إلى الخطابة وشروط نجاحها، وفوائدها وغاياتها، فتناول سلامة الأسلوب وإنتقاء الألفاظ وأثره في التّلبيغ والأسلوب الخاصّ بكلّ صنف« لكلّ نوع خطابي أسلوبًا خاصًا يليق به، فالأسلوب في الكتابة غيره في المناقشات والأسلوب في الجماعات غيره في المحاكم، وأسمى منتجي الخطاب بصناع الخطب« أما خطب الخطباء حتّى لو أحدثت أثرًا جميلاً فإنّها تبدو بين أيدى القراء هزيلة لأن مكانها الحقيقي في المناقشات»[2]، فنجد أن أرسطو قد اهتمّ بالخطابة كوسيلة تأثير

* الخطابة هي العلم النّظري والتّطبيقي لممارسة الكلام في الجمهور، أمام مستمعين يساورهم الشكّ وبحضور معارض، يسعى الخطيب بخطابه إلى فرض تمثلاته وصياغاته وإلى توجيه فعل (ينظر: باتريك شارودو، دومنيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، مرجع سبق ذكره، ص 489).

[1] أرسطو طاليس، فن الشّعر، تحقيق وتعليق عبد الرّحمن بدوي، دار القلم، بيروت، لبنان، د ط، 1989، ص 09.

[2] المرجع نفسه، ص226.

واقناع، وبسّط القول في صفات المتكلّم وأسلوبه في التّخاطب مع الأخر فكانت أفكاره وإشاراته ذات أهميّة في مجال الخطاب الشّفهي.

يعرّف موريس(Maurice) علم التّخاطب بأنّه:« المجال العلامي الّذي يبحث في أصل العلامات واستخدامها، وتأثيرها في نطاق السّلوك الّذي تظهر فيه تلك العلامات »[1] وبهذا فموريس ينحو المنحى الّذي يجعل علم التّخاطب ترجمة للبراغماتية، أو علم الاستعمال، الّذي يولي الاهتمام بالعلامات وعلاقتها بمستعمليها مركزًا على عنصر السّياق.

- المحادثة وعلم الاجتماع:

إذا أردنا التّأصيل لمبحث المحادثة لدى الغرب فيُجمع الدّارسون على أنّ المحادثة نشأت ضمن علم الاجتماع لارتباطها بالعنصر البشري وتركيبة المجتمع، وبوصفها عنصرًا جوهريًّا، وأساس تشكّل العلاقات الاجتماعيّة، فهي تعكس الكثير من خصائص الظّاهرة الاجتماعيّة. لتتّضح معالم المحادثة أكثر بإسهامات الدّراسات التّداولية البراجماتيّة؛ حيث كان التّوجه إلى دراسة العمليّة التّخاطبيّة والتّركيز على الجانب الشّفويّ منها؛ فنشأ مجال فرعي جديد لعلم اللّغة قائم على أساس براجماتي ويظهر تحت مصطلحات مختلفة: تحليل الحديث أو تحليل المحادثة أو تحليل الخطاب أو تحليل الحوار، ويتوارى خلف هذه المصطلحات المهمّة ردًّا على إهمال اللّغة الشّفويّة في علم اللّغة التّقليدي - على أن نقبل التّسمية مجازًا- فكانت الانطلاقة من التّجديد في الطّرح وتوسيع مجال الدّراسات اللّغويّة، فكانت أهم الأساليب المستخدمة في مدرسة علم الاجتماع والّتي تناولت المحادثة بتحليل مفصل للبيانات التّحاوريّة، والّتي تأخذ عادة أشكالاً مكتوبة عرفت بـــتحليلة التّحاور، والّتي يعود الفضل فيها إلى عالم الاجتماع الأمريكي هارولد جارفنكل

[1] Landefoged ,p– a course in phonetics. harcourt brace. jovanovich , new Yourk ,1977.

نقلاً عن: محمّد محمّد يونس علي، المعنى وظلال المعنى أنظمة الدّلالة العربيّة، مرجع سبق ذكره، ص89.

(harold garfinkel) الّذي كان يدرس في بداية الخمسينات الأشرطة المسجّلة لمناقشات هيئة المحلّفين، وهم يحاولون الوصول لقراراتهم، وأدرك جارفنكل أنّ الأفراد لا يحترمون القواعد أو ينسجمون مع فئات أو أصناف يفرضها عليهم المجتمع من الخارج أو الأعلى، بل إنّهم يبنون قواعدهم وفئاتهم الاجتماعيّة أثناء تطورهم وهكذا يجب إعادة تفسير المجتمعات أو الفئات العريضة والتّفتيش عن برهان وجودها في دقائق الحياة اليوميّة أو حتّى سفاسفها[1] وفي هذا إشارة واضحة لقوانين يفرضها المجتمع على المحادثات، وأخرى يلتزم بها أطرافها لضمان نجاحها واستمراريتها.

من هنا فالجدير بالتّأكيد أنّ الاهتمام بالمحادثة بدأ كظاهرة لدى علماء الاجتماع وكذا السلوكيين، لتبرز فيما بعد كمحتوى يثير الاهتمام ورغبة الاكتشاف، لتظهر العــديد من المقاربات، لكنّها افتقرت جميعها للأدوات الاجرائيّة، ويؤيّد في ذلك دي بوجراند (R.beaugrande) حين يقول: لقد بدأت رؤية المحادثة في صورة عمل بتعريف السّلوكيين لها بأنّها جمع بين مثير واستجابة، ثم حلّ محلّ هذه النّظرة الضّيقة بحث في تبادل الأدوار وما يشمل عليه من نظرة إلى العمل الحواري بما فيه من فعل وردّ فعل، بوصفهما مكونين لنظام الحديث، وقد عمل علماء الاجتماع في هذا الّصدد من أجل إيضاح الطّرق الّتي يختار النّاس بها أدوار التّكلم في المحادثة.[2] ممّا يفيد بأنّ النّظرة السّلوكيّة للمحادثة قد اختزلتها في آليّة الفعل ورد الفعل(المثير- الإستجابة) من خلال المظهر الحواري المتبادل، مستبعدة المضمون والجانب الانساني الوجداني فيها، وهذا إقصاء للعناصر وإفراغ من المحتوى والغايات، ومجانبة لحقيقتها.

[1] ينظر: ماريون أوين، الاتّصال والتّفاعل، ص 355، 356، الموقع الإلكتروني:
Http ://aboubspace. weebly .com /uploads/pdf تاريخ الزّيارة: 2020/10/19 ، التّوقيت14:45.

[2] ينظر: روبرت دي بوجراند، النّص والخطاب والإجراء، ترجمة تمام حسّان، عالم الكتب، القاهرة، ط01، 1998، ص491.

- المحادثة وتحليل الخطاب:

بالمقابل هناك محاولات لمقاربة المحادثة بَعْديًّا أي كنِتاج، لكنّ الاقتراب من المحتوى والموضوع اتسم« بالتّردّد لعدم وجود مناهج وإجراءات للنّظر إلى المعنى بتوسّل الإجراءات المعتادة في البحوث اللّغويّة، ولا يمكن للوصف البنيوي للجمل التّجريديّة أن يقدم نتائج مرجوة، فاستُعين مثلا بعلم الاجتماع وتحليل الخطاب ليصبح الموضوع والمحتوى عرضة للاكتشاف بالتّدريج»[1] ليفيد هذا أنّ اتخاذ الخطاب الشّفهي موضوعًا للبحث دفع العلماء إلى إيجاد سبل لمقاربته بأدوات وإجراءات، تسمح بمعرفة طبيعته وطريقة تشكله، لتكون البدايات متفرّقة تتشاركها عدّة علوم.

فإذا أردنا عرض البدايات لمهاد تَكَوّن لبنات دراسة اللّغة المنطوقة والاهتمام بتحليل المحادثة، والتّدرّج المرحلي لبروزها كاهتمام ودراستها؛ فقبل أن يتأسّس في السّبعينات في جمهوريّة ألمانيا الاتحاديّة تحليل المحادثة اتجاهًا مستقلاً كانت في السّتينات اللّغة المنطوقة موضوعًا متصدرًا في علم اللّغة، وقد اهتمت هذه المرحلة الأولى لتحليل المحادثة بالفروق بين اللّغة المنطوقة واللّغة المكتوبة، يرى جرهارد هلبش(G. Halbash) أنّها اعتمدت الدّراسات على منهج إحصائي استعير من البحث الاجتماعي التّجريبي، وبعد أن تصدّرت في البداية اللّغة المنطوقة بشكل إجمالي الاهتمام (بوصفها كلامًا مصاغًا بحريّة، وفوريًّا في مواقف طبيعيّة للتّواصل)، فقد صار واضحًا فيما بعد أنّ خصائص اللّغة المنطوقة يجب أن تميّزها فيما يتعلّق بورودها في مواقف معيّنة للمحادثة، حيث تركّز الاهتمام على المحادثة وبخاصة المحادثة العاديّة اليوميّة، وكان رواد هذا العمل هم هارفي ساكس (harvey sacks) وإيمانوئيل سيجلوف(emmanuel schegloff)، والتحق بهم بعد فترة وجيزة جيل جيفرسن(gail jefferon). وقام واحد أو أكثر من هؤلاء الثّلاثة بكتابة العديد من البحوث الكلاسيكيّة حول تحليل المحادثة، لكنّ إسهام ساكس كبير لم يعط حقّه طباعيًّا

[1] ينظر: روبرت دي بوجراند، النّص والخطاب والإجراء، المرجع سبق ذكره، ص 491، 492.

بسبب موته المبكّر، وكانت له المحاضرات الّتي ألقاها في جامعة كاليفورنيا منذ أواخر السّتينات حتّى وفاته. وقد صاغ ساكس وستيجلوف انتظام المحادثة فلو كانت المعطيات (تسجيلات المحادثات العاديّة) مرتّبة أو منتظمة، فهي كذلك لأنّه تمّ إصدارها منهجيًّا من قبل أفراد المجتمع الواحد للآخر[1].

هذه صورة عن بعض الجهود المتفرّقة الّتي ساهمت في التّوجه للبحث في مجال المحادثات الشّفهيّة. فقد برزّت المحادثة كمبحث في علم الاجتماع بوصفها ظاهرة تواصليّة ترتبط بالعنصر البشريّ وعلاقته بالأخرين، ومن ثمّ برزّت كمجال فرعي من علم لغة النّص يختص بالنّصوص المنطوقة المميّزة بتبادل المتكلّمين.

ويُرجع هلبش تحليل المحادثة المنتشر في جمهوريّة ألمانيا الإتحاديّة خاصّة إلى ثلاث منابع:

أ – تحليل الحوار المتعلّق بالمنهج الاثني* في الولايات المتحدة الأمريكيّة.

ب – بحوث في اللّغة المنطوقة في جمهوريّة ألمانيا الاتحاديّة.

جـــ– نظريّة الفعل الكلامي[2]

كما يرى دي بوجراند أنّ البحوث الأولى للمحادثة اتّسمت بالتّقييد حيث شملت مواقف اتّصاليّة ثابتة نسبيًّا كالطقوس والتّقاضي... أمّا دراسة نماذج الأداء فتوجّه اهتمامًّا للاختلافات داخل النّظم التّقريبيّة للأصوات والنّحو والتّراكيب أكثر ممّا توجّه الاهتمام إلى

[1] ماريون أوين، الاتّصال والتّفاعل، مرجع سبق ذكره، ص 356.

* الاتجاه الاثني أو العرقي اتجاه بحثي يركّز على الارتباط بين البنية الاجتماعيّة والثقافيّة واللّغة، كان الاهتمام فيه موجّهًا إلى بنية مجريات المحادثة، والبحث عن النّظام الّذي يحكم التّفاعل الإنساني، والأسس المنهجيّة الّتي يجب توفّرها لشركاء التّفاعل الإنساني، ووضع مفهوم الدّور كخطوة وإسهام في الحديث(ينظر:الموسوعة السّياسية: https://political-encyclopedia.org/dictionary تاريخ الزّيارة:، 2022l06l24 التّوقيت:15:30).

[2] ينظر: جرهارد هلبش، تطور علم اللّغة منذ 1970، مرجع سبق ذكره، ص341.

الموضوع والعمل[1]، وهذا التّذبذب في تناول ظاهرة المحادثة يعكس السّعي الحثيث للسبق في الكشف عن طبيعتها والنّظام الّذي يشكلّها ويحكمها.

لتتوالى المراحل والمحطات، حيث يرى ماريون أوين(marion owen) أنّ البحث في علم التّخاطب في السّنوات الأولى من السّبعينات اقتصر على ما يعرف بنظرية أفعال الكلام Les actes de langage، ليبدأ الاهتمام يتمحور بالدّرجة الأولى على الدّراسات العمليّة في تحليل المحادثة الّتي قام بها غرايس سنة1975 في ما يسمّيه بأصول المحادثة[2] ويبدأ التّركيز بعد ذلك على عملية التّخاطب كبنية تفاعليّة ترتكز على مبادئ وقواعد سمّيت مبادئ التّخاطب وقواعده

– مبدأ التّعاون: (Principe de Coopération)

يعدّ مبدأ التّعاون وقواعد التّخاطب نظريّة مؤطّرة للتّخاطب بشكل عام، وكمحاولة لوضع أسس ونظام يحكم المحادثة دفعا للفوضى، لتعدّ خطوة دعّمت الدّراسات اللّغويّة الحديثة والتّواصل الإنساني، فقد جعلت من التّخاطب قائمًا على التّعاون والفعاليّة بهدف التّبليغ في التّخاطب باعتباره العمل الّذي يتمّ بتنظيم ووعي تام، وبوصفه عبارة عن انتهاض المتخاطبين بأقوال وأفعال بهدف حصول التّواصل بينهما. لتغدو المحادثة عمليّة تفاعليّة يلتزمون فيها بمجموعة مبادئ وترتكز على جملة من القواعد.

إنّ أوّل من ذكر مبدأ التّعاون في اللّسانيات الحديثة، هو الفيلسوف واللّساني الامريكي بول غرايس(P.Grice)، فعلى حدّ تعبيره يعتبر مبدأ التّعاون بمثابة قواعد منظّمة لكلّ حوار متعاون وجدّي، وكان ذلك أوّل مرّة في دروسه المرقونة بعنوان« محاضرات في التّخاطب»، ثم ذكره ثانيًا في مقالته الشّهيرة« المنطق والتّخاطب» منطلقًا من افتراض مفاده أنّ المتخاطبين المساهمين في محادثة مشتركة يحترمون مبدأ التّعاون، الّذي يقضي

[1] روبرت دي بوجراند، النّص والخطاب والإجراء، مرجع سبق ذكره، ص493.

[2] محمّد محمّد يونس علي، المعنى وظلال المعنى أنظمة الدّلالة العربيّة، مرجع سبق ذكره، ص 16–17.

في صيغته العامّة بأنّ على أطراف الحوار التّخاطب تتعاون فيما بينّها لتحقيق المطلوب والهدف من الحوار الّذي دخلت فيه[1]، فقد عمل غرايس على إيجاد نظام للمحادثة بواسطة ترتيب مبادئ تخاطبيّة Conversation maxims تندرج ضمن مبدأ التّعاون، الّذي يفرض على كلّ طرف أن يجعل مساهمته في المحادثة بقدر ما يتطلّبه هدف المحاورة التي انخرط فيها، ووفق ما تفرضه الوجهة المختارة للمحاورة حيث يعبّر عن القصد، بطريقة تمكّن المتلقّي من فهمه وتأويله. ويرى طه عبد الرحمن معلقًا بأن مبدأ التّعاون والقواعد المتولدة منه لا تضبط إلا الجانب التّبليغي من التّحاطب، أما الجانب التّهذيبي منه فقد أسقط اعتباره إسقاطا...[2] وبهذا يكون غرايس قد وضع المبدأ كأساس أولي ينظم المحادثة، وصاغ القواعد المنطقية لمعرفة القصد وذلك بالاستلزام الذي ينتج عن إتباع القواعد أو مخالفتها[3]

بعد أن حدّد غرايس المبدأ العام للتّخاطب فرّع عنه عددًا من القواعد الّتي يلتزم بها أطراف المحادثة وهي:

1- **قاعدة الكم: (Quantité)** اجعل مساهمتك ذات كفاءة إعلاميّة بالقدر المطلوب، لكنّ لا تجعلها أكثر إفادة من المطلوب، أي أن تكون الإفادة بالقدر المطلوب.

2- **قاعدة القيمة: (Qualité)** يتّصل بالصّدق فلا تقل ما تعتقد عدم صدقه، ولا مالا دليل لك عليه.

3- **قاعدة العلاقة/ الملائمة (Pertinence)** اجعل كلامك مناسبًا.

---

[1] ينظر: طه عبد الرّحمن، اللّسان والميزان أو التّكوثر العقلي، مرجع سبق ذكره، ص 253.

[2] المرجع نفسه، ص 239، 240.

[3] يوسف تغزاوي، الوظائف التّداوليّة واستراتيجيات التّواصل اللّغوي في نظريّة النّحو الوظيفي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط01، 2014، ص 204.

4- **قاعدة الجهة/ الطريقة/ الأسلوب: (Modalité):** كن واضحًا، تجنّب غموض العبارة، تجنّب اللّبس، أوجز[1] فكان لغرايس بصمة ذات أثر حيث قدّم مبادئ وقواعد ضبطت الإطار العام للتّخاطب.

ويوجب هذا المبدأ أن يتعاون المتكلم والمخَاطب على تحقيق الهدف المرسوم من الحديث الذي دخلا فيه، وقد يكون الهدف محدّد قبلاً أو يكون ذلك أثناء مجريات الكلام، ويلخصها طه عبد الرحمن كالآتي:

- **قاعدة كم الخبر:** لتكن إفادتك المخَاطب على قدر المطلوب، ولا تجعل إفادتك تتعدى القدر المطلوب.
- **قاعدة كيف الخبر:** لا تقل ماتعلم كذبه، ومالیس لك علیه بینة.
- **قاعدة علاقة الخبر بمقتضى الحال:** ليناسب مقالك مقامك.
- **قاعدة جهة الخبر:** وهي لتحترز من الألتباس و الإجمال[2].
- **مبدأ الصلة أوالمناسبة:(Principe de Relevance)**

يعتبر هذا المبدأ بذات الأهمية لمبدأ التّعاون، حيث يعتبره سبيربير وولسن (wilson&Sperber) مسلمة رئيسة في التبادل اللّغوي، ليعوض مبدأ غرايس ويتمثّل هذا المبدأ في مراعاة المخاطب لحال المخطاب، وعدم إرهاقه بتفاصيل زائدة وتقديره لدرجة التأويل الممكنة للأقوال، ويقوم تأويل الأقوال على استدلالات تستند إلى السّياق وتفضي إلى نتائج بحيث يكون القول مناسبا كلما كان الحهد المبذول في تأويله أقل، والنتائج التي يتوصل إليها أكثر وتضعف درجة المناسبة كلما كان جهد التأويل كبيرًا[3].

---

[1] ينظر: روبرت دي بوجراند، النّص والخطاب والإجراء، مرجع سبق ذكره، ص 490-497.

[2] ينظر: طه عبد الرّحمن، اللّسان والميزان أو التّكوثر العقلي، مرجع سبق ذكره، ص238.

[3] ينظر: آن روبول، جاك موشلار، التداولية اليوم علم جديد للتواصل، ترجمة سيف الدين دغفوس، محمّد الشيباني، مراجعة لطيف زيتوني، دار الطليعة للنشر والتوزيع، لبنان، ط 01، 2003، ص 274.

والعلاقة بين هذا المبدأ والإنتاجية والمحصول، تعبر عن شروط ضرورية لخصاها وهي:

- شرط القدر أو الدرجة (1) يكون الافتراض مناسبا وذا صلة في سياق ما بالقدر الذي يكون تأثيراته السياقية في ذلك السياق كبيرة.
- شرط القدر أو الدرجة (2) الافتراض مناسبا وذا صلة في سياق ما بالقدر الذي يكون الجهد الذي تطلبته معالجته في ذلك السياق قليلا [1] فقد ربطا مسألة فاعلية إنتاج الخطاب بقدر المعلومات والجهد المبذول في التأويل.

- مبدأ التّأدّب: (Principe de politesse)

من الجهود الّتي اهتمّت بالتّخاطب ضمن السّياق الاجتماعي، وتأطير التّبادلات ضمن المحادثة ما صاغته روبين لاكوف(Robin lakoff) تحت مسمى مبدأ التّأدّب، حيث تعيب الرّكون للشكل اللّغوي فقط، وتدعو لضرورة الاهتمام بسياق التّلفظ بما فيه من افتراضات منطقيّة وتداوليّة، تعيننا على فهم وتحليل التّبادلات التّخاطبيّة وقد فرّعت عنه ثلاث قواعد وهي:

1- **قاعدة التّعفّف:** لا تفرض نفسك على المرسل إليه واستعمل الاستئذان.

2- **قاعدة التّخيير:** لتجعل المخاطب يتّخذ قراراته بنفسه ودع خياراته مفتوحة.

3- **قاعدة التّودّد:** وهي إظهار الود للمرسل إليه بشرط تكافؤ طرفي الخطاب[2].

حيث عدّ ليتش(f. leitch) ضمن كتابه« مبادئ التّداوليّات» مبدأ التّأدّب متمّمًا لمبدأ التّعاون، فهناك محدّدات اجتماعيّة للمشتركين في عمليّة الإنتاج اللّغوي تعيّن حقوقهم

[1] ينظر: دان سبير، ديدري ولسون، نظريّة الصّلة والمناسبة في التّواصل والإدراك، ترجمة إبراهيم عبد الله الخليفة، مراجعة فراس عوّاد معروف، دار الكتاب الجديد المتّحدة، ط01، 2010، ص222.

[2] ينظر: عبد الهادي بن ظافر الشّهري، استراتيجيّات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط01، 2004، ص 99-100-102.

وواجباتهم وامتيازاتهم[1] وتعدّ هذه محاولات لفهم القوانين، الّتي تحكم وتنظّم المحادثة وتوجّهها.

المطلب الثّالث: خصائص المحادثة

من خلال ما سبق عرضه يمكن القول بأنّ المحادثة تتحدّد كوحدة مركّبة للتّواصل، وبوصفها تفاعلاً كلاميًّا بمظاهر ذهنيّة وماديّة وخصوصيّات اجتماعيّة، تمثّل سماتها الدّاخليّة والخارجيّة الّتي ترسم حدودها الفاصلة، وتمنحها تفرّدها وتميّزها عن أنواع التّفاعل الأخرى، سيتمّ عرضها وتبيّنها في الآتي:

أ. التّشارك الشّفهي:

يعدّ مبدأ المشاركة أساسيًّا لربط الاتّصال بين أطراف التّخاطب كغاية أولى واستمراريّة التّواصل الكلاميّ كغاية ثانية، كما ترتبط المحادثة بالتّبادل الكلامي الشّفهي، فتُستعمل حسب مانغونو(Maingueneau) للدّلالة على نوع الخطاب الشّفويّ وتبادل الكلام بين أناس متساوين في المنزلة نسبيًّا، حيث يكون التّداول على الكلام حرًّا والموضوعات قليلة الإكراه نسبيًّا، فالمشاركون الّذين يمكنهم أن يكونوا أكثر من اثنين، هم قريبون في الزّمان والمكان، وبينهم علاقات ألفة وأنس، إنّ الحديث يبدو وكأنّه خال من أيّة غاية[2].

وهذا ما يُخرج المحادثة من دائرة التّحادث الفوضوي المفرغ من الهدف؛ فالمُخَاطِب دائمًا يرغب في تبليغ قصد للمُخَاطَب، لكنّ تقارب الرّتب بينّهما يجعلها تتّخذ طابعًا تعاونيًّا وإنّ تضمّنت نزاعًا.

نظرًا لارتباط المحادثة شكلاً بالمنطوقات اللّغويّة الحواريّة الّتي تتضمّن وظيفة وديناميّة حرّة؛ فهي تسهم عادة في الاتّصال والتّفاعل الاجتماعي، من خلال التّبادل

[1] محمّد العبد، النّص والخطاب والاتّصال، الأكاديميّة الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، مصر، د ط، 2014، ص 56.

[2] دومنيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، مرجع سبق ذكره، ص13.

الكلامي الّذي يتجسّد من خلال التّناوب على الأدوار(المتكلّم – السّامع)، أو التّداول على الكلام والمظهر الحواري. وقد عبّرت عن ذلك أوريكيوني بمصطلح« التّقابل Symétrie، فالرسالة الشّفوية تدعو عامة إلى إجابة والمستقبل يشتغل كمرسل بالقوّة»[1]، فكلّ محادثة كسلوك كلامي تقتضي الحوار الشّفهي التّداولي المنظّم، ويقصد بالتّداول على الكلام الآليّة الّتي تتحكم في تعاقب التّحادث، في حين السّلوك خارج كلامي- الإيماءات خصوصًا- يكون متزامنًا ويؤثّر في وتيرة التّخاطب.

تستند المحادثة لنشاط معقّد يُنجز من خلال الحوار فيشترك فيها على الأقل« إيجابيًّا مشتركان في الحدث وتكون المحادثات مرتبطة بما يسمى الأدوار الكلاميّة أي بخطوات المحادثة بنائيًّا، الّتي تتجزأ على المشتركين في الحدث بواسطة نسق من تبادل المتكلّمين خطوة بخطوة»[2]، والمقصود بالإيجابيّة هنا توفّر الإصغاء الإيجابي أوّلاً؛ وذلك بأن يكون أطرافها على وعي بما يقال، وغير حياديين، كما تتطلب ثانيا فاعلية المشتركين في الحدث الاتّصالي، حيث تكون مساهماتهم بشكل أو بآخر- قد تأتي المساهمة بعناصر غير لغويّة - في تعاقب خطي تجعل الإصغاء الإيجابي أيضًا ضروريًّا، ولتتحقّق تلك الايجابيّة يُشترط أن يتمتّعوا بالتّعادل بذات الحقوق وأن ينتموا« لمجموعة لسانيّة تتمتّع بسجل تواصلي موحّد، وبخصوصيّات اجتماعيّة ونفسيّة تتعلق بالمكانة الاجتماعيّة، بصفة عامة وبالوضعيّة الّتي يدور فيها التّفاعل»[3]، والحديث عن إيجابيّة المشاركين جعلــت قوفمان (A.Kaufmann) يميّز بين صنفين من المشاركين في المحادثة:

1. **المشاركون المؤهلون:** الّذين هم منخرطون مباشرة في التّفاعل / التّخاطب.
2. **الشّواهد:** الّذين يسمعون على غفلة في الغالب الأعم.

[1] ينظر: ك ــ أوريكيوني، فعل القول من الذّاتية في اللّغة، مرجع سبق ذكره، ص 29.

[2] فولفانج هاينة من، ديتر فيهفيجر، مدخل إلى علم اللّغة النّصي، مرجع سبق ذكره، ص256.

[3] خليفة الميساوي، الوصائل في تحليل المحادثة دراسة في استراتيجيات الخطاب، مرجع سبق ذكره، ص57.

ويرى أنّ المتكلّم يوفّر للمشاركين المؤهلين(من خلال موقع الجسم والنّظرة...) أمارات تدلّ على أنّه يتوجّه إليهم مباشرة [1]، وهذا ما أسمته أوريكيوني(Orecchioni) السّلوك الكلامي الموازي Para verbeaux فاتّجاه نظر المرسل إلى المُخَاطَب أكثر قطعيّة من الضّمير أنت[2]، بالتّالي فهناك الشركاء الفعليون أي الأطراف الإيجابيّة للمحادثة الّذين يتناوبون على الأدوار الكلاميّة، والمصاحبون غير النّشطاء، ويتمايزون من خلال أدوارهم، وطريقة تفاعلهم وردود أفعالهم.

ب. التّبادل الكلامي الإلزامي:

تتطلّب المحادثة كما سبق وذكر شروطًا تأسيسيّة، أهمّها الأدوار كوحدات وظيفيّة جوهريّة؛ أي وجود مشتركين متكلّمين- على الأقل- في الحدث الكلامي لذا« يفضّل A.culioli تسميتهما بفاعلي القول Enonciateurs، فاعلا القول: هما العنصران الأساسيان اللّذان بدونهما لا يكون فعل مقولي فنشاط الكلام يعني التّواصل، والتّواصل شيء يمرّ بين شخصين»[3] كما يُشترط فيها لتحقّق الفعل اللّغوي المقصود من جميع المتحادثين أن يكون « كلّ طرف فاعلاً ومفعول به في الآن نفسه»[4]، وهذا يحيل على ما أسمته أوريكيوني بالانعكاسيّة Reflexivité[5]، حيث أن مرسل الرّسالة هو المتلقّي الأوّل كونه كائن اجتماعي يملك تجارب وعلاقات. وهذا ما يجعل محادثة الذّات بإتباع هذا المعيار ليست محادثة بالشكل التّام، على الرغم من وجود جانب انعكاسي أيضًا مع الذّات الّتي تخاطب ذاتها؛ كونها تتأثّر بمواجهة نفسها فتكون لها ردّة فعل داخليّة. ويمكن التّفريق أيضًا على أساس

[1] دومنيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، مرجع سبق ذكره، ص13 .

[2] ك – أوريكيوني، فعل القول من الذّاتية في اللّغة، مرجع سبق ذكره، ص27 .

[3] المرجع نفسه، ص17، 18.

[4] جمعان عبد الكريم، إشكالات النّص دراسة لسانية نصية، مرجع سبق ذكره، ص88 .

[5] ك – أوريكيوني، المرجع السابق، ص29.

عدد المشتركين(المتكلّم، السّامع) بين المحادثة والنص*« الّذي يولد لدى واحد، حتّى وإن كان منتج النص أو التّكلم جماعيًّا» [1]؛ بمعنى أن النّص كنتاج لفرد، يصدر عن واحد وإن تعدّدت فيه الأصوات المتخاطبة، وبالمقابل المحادثة نتاج فرديْن على الأقل وعمليّة تفاعل مشترك.

جـــ. التّفاعل الاجتماعي:

تعدّ المحادثة شكل من أشكال التّخاطب الحي؛ فهي تتأسّس على التّفاعل بين أطراف فاعلة إيجابيّة، تنتمي لذات الجماعة اللّسانيّة Communauté linguistique؛ حيث يتمّ التّبادل اللّغويّ عن طريق عبارات هي حصيلة لعلاقات التّفاعل الاجتماعي بين المتخاطبين، فالسّياق الاجتماعي« لا يقدّم لذاته، بل يفسّره في حدّ ذاته المشاركون أوّلاً، وتبنيه أحداث وتفاعلات ثانيًا»[2]، فالمحادثة «صيغة يتفاعل من خلالها المشتركون في الحدث مباشرة في سياق ملموس، وبذلك ينفذون نشاطًا جماعيًّا تعاونيًّا»[3]، ذلك التّفاعل يتشكّل من خلال سلاسل الأفعال الكلاميّة للمشاركين المختلفين في الحديث، وتنتظم تلك السّلاسل وفق قواعد عرفيّة[4]، فإنجاز الأدوار الكلاميّة المسندة للمتكلّمين مرهون بالجانب الاجتماعي والنفسي، والظروف الّتي تجري فيها المحادثة، وفي ذات الوقت نجاح التّحادث يقتضي بالدّرجة الأولى اشتراك المتحادثين في العرف التّواصلي الّذي يفرضه المجتمع وقوانينه؛« فليست هناك حريّة مطلقة للمتكلّم/ المُخَاطِب في اختيار البنيات التّركيبيّة من

---

* تنظر الكثير من الإسهامات البحثيّة إلى محصّلة النّشاط اللّغوي التّفاعلي، المحادثة، بوصفها نصًا، وهناك رأي قائل إن المحادثة أساسًا وحدة تتكوّن من نصين، تُنتج من شريكين مختلفين. ولكنّ النّص يولد عند واحد، ولا تكون محادثة إلاّ إذا حدث فيها على الأقل تبادل واحد بين المتكلّمين، وبهذا يكون وجود المتكلّمين المتفاعلين ضروريًا، لكنّه يبقى غير كاف لتعريف المحادثة.

[1] فولفانج هاينة من، ديتر فيهفيجر، مدخل إلى علم اللّغة النّصي، مرجع سبق ذكره، ص252.

[2] تون أ. فان دايك، علم النّص مدخل متداخل الاختصاصات، مرجع سبق ذكره، ص325.

[3] فولفانج هاينة، المرجع السابق، ص249.

[4] تون. أ– فان دايك، المرجع السابق، ص134.

مخزونه اللّغوي لينتج رسالته دون قيود، بل هناك شروط تحدّد نشاطه وانتقاؤه، لتَحكُمَ الاحتمالات الممكنة لدى المُخَاطَب. وقد نعتت أوريكيوني تلك الشّروط بمجال الخطاب Univers de discours وتتمثّل في: الشّروط الواقعيّة للتّواصل/ مقام التّواصل، قيود شكل الخطاب(الخاصيّات البلاغيّة والموضوعيّة)، طبيعة المشتركين، التّنظيم الاجتماعي[1] وبالتّالي تُدرس من خلال مختلف العناصر الّتي تكوّنها من قبيل: المظهر اللغوي وشكل الخطاب، علاقات المتخاطبين ببعضهم، المقام...إلخ

د- القصديّة والتّنظيم:

تعرّف المحادثة على أنّها تفاعل اجتماعيّ« غير رسمي نسبيًّا، يتمّ فيه تبادل الأدوار بين متكلّم ومستمع على نحو غير آلي وبتعاون كلّ الأطراف»[2]، فعلى الرغم من أنّها تتّسم بالتّلقائيّة من ناحية، تتميّز في ذات الوقت بالهدف المشترك بين المتكلّمين سعيًّا لتحقيق أفعال كلاميّة، فقد قُصرت المحادثة على الخطاب النّاتج عن التّفاعل اللّغوي المنظّم بالأدوار الكلاميّة والتّناوب، والّذي يتمّ وفق المقاصد، ويكون التّبادل بين مشتركين أو أكثر؛ فالعنصر المركزي في تعريف التّحادث بالنسبة إلى أنماط تفاعل أخرى هو هدفها الّذي يُغيّب أحيانًا ناعتين التّحادث بأنّه نشاط مجاني، ولكي نصف هذا النّمط من التّفاعل الخالي من الفائدة المباشرة والآنيّة، وحيث نتكلّم خاصّة لمجرّد الكلام لهوًا أو متعةً أو تأدّبًا[3] لتتمايز بذلك المحادثة عن التّحادث الفوضوي المفرغ من الغاية؛ فالمُخَاطِب دائما يرغب في تبليغ قصد للمُخَاطَب، وينسحب ذلك على الأفعال الكلاميّة والعناصر غير اللّغويّة. بالنظر إلى المحادثة كمحصّلة، وقد ورد في القاموس الموسوعي بأنّ الخطاب إنتاج مشترك بين اثنين من المشاركين أو أكثر يجري فيه التّفاعل بشكل منظّم. وإذا كان

[1] ينظر: ك – أوريكيوني، فعل القول من الذّاتية في اللّغة، مرجع سبق ذكره، ص23.

[2] محمد بلال الجيوسي، أنت وأنا مقدمة في مهارات التّواصل الإنساني، دار المنهاج للنّشر والتّوزيع، الرّياض، المملكة العربيّة السّعوديّة،، د ط، 2002، ص183.

[3] ينظر: باتريك شارودو، دومنيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، مرجع سبق ذكره، ص140.

هو كذلك، فلأنّه يمتلك بنية معقّدة ومنظّمة تنظيمًا تتابعيًّا، ويستند إلى القوالب الكلاميّة. ويستطيع المشاركون في التّفاعل أن يستخدموا هذه البنية مصدرًا أساسًا من أجل تنظيم تفاعلاتهم وإنجازها[1].

وبذلك تكون المحادثة بنية تفاعليّة منظّمة ذات هدف مشترك؛ تخضع لقصديّة المشتركين، وتكتسب نظامها من عنصرين إجرائيين هما:

1- خضوع بناء ملفوظاتها لقواعد اللّسان.

2- آليّة التّناوب وتبادل الأدوار بين المشتركين في عملية التّبادل اللّفظي المحكوم بتسلسل الأفعال الكلاميّة.

هـ- الآنية والتّحرّر من الزّمن:

تتّصف المحادثة كتبادل بالطّبيعة الحينيّة؛ أي أن كلّ شيء فيها يقع في الحين: توزيع أدوار الكلام، اختيار المواضيع وحركتها، مدّة المبادلات ولهجتها[2]، وبالتّالي فالتّعاقب التّلقائي في الأدوار ومضمون الملفوظات يكون دون تخطيط مسبق- وهنا نؤكّد أنّ هذا يختلف عن الموضوع الّذي يكون مشترك في وعي المشاركين- سمة تمييزيّة تختص بالمحادثة دون أشكال التّواصل الأخرى، الّتي يكون فيها الكلام صادرًا عن جهة واحدة ومعد مسبقًا، كالمحاضرات والخطب على اختلاف ضروبها. ويعبّر دي بوجراند (R.debeaugrande) عن هذا بعنصر الفوريّة في الموقف الاتّصالي الّذي يؤدّي إلى اعتماد كبير على التّناص intertextuality وهو المبدأ الّذي به تنشأ النّصيّة لأيّ نصّ بعينه، من خلال تفاعل هذا النّص والنّصوص الأخرى، إنّ ما يعدّ متّسمًا بالسّبك والالتحام والقبول في المحادثة قد يختلف عما يتّسم بهذه المعايير في الصّور الأخرى من الاتّصال[3] حيث

[1] أوزوالد ديكرو، جان ماري سشايفر، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللّسان، ترجمة منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، طبعة منقحة، دت، ص 147.

[2] باتريك شارودو، دومنيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، مرجع سبق ذكره، ص141.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 103، 104.

يرتبط كلّ نص بنصوص أخرى تترسب في ذهن أطراف المحادثة وتندرج ضمن كفاءته الموسوعية.

تقوم المحادثة أساسًا على التّفاعل وتتّسم بأعلى مستويات الحريّة؛ بوصفها فعل منجز متحرّر من كلّ القيود، وذلك على مستوى كلّ المشاركين، وهذا ما يميّز التّبادل الكلامي فيها عن بقيّة أنواع التّفاعل الأخرى، فليس هناك إلزام مسبق لتوزيع الأدوار الكلاميّة على المشاركين، ولا الالتزام بزمن مضبوط فالانخراط في المحادثة هدف دون سواه ليغدو الزّمن رابطًا مشتركًا بين المشاركين.

غير أن الأمر مختلف بالنسبة للمكان فهو على حد تعبير خليفة الميساوي« يمثّل قيدًا يتحكّم في طبيعة المحادثة»[1]، فالمحادثة الّتي تجرى في مكتبة ستختلف حتمًا عن أخرى تجري في مقهى أو منزل؛ فكلّ مكان يفرض نمطًا معيّنًا من الحديث، ويلزم الأطراف بقيود خاصة.

تأسيسًا على ما سبق يمكن القول بأنّ الظّفر بتصوّر شامل للمحادثة يُطْمَأنّ إليّه يفرض الأخذ بكلّ جوانبها؛ فإقصاء أيّ منها يجعل المحاولة قاصرة؛ فهي تتألّف متكاملة لتتشكّل عندئذ المحادثة كظاهرة تواصليّة. ويُوجز ما تمّ التّوصل إليه في النقاط الآتية:

- المحادثة من حيث الماهية والمظهر هي الوحدة الأساسيّة للتواصل اللّغوي، تتشكّل كحصيلة نمط خاص من الخطابات الشّفهيّة، يتّسم بمظهر جوهري عن بقيّة وضعيّات الكلام الأخرى؛ حيث تكون العمليّة التّواصليّة ثنائيّة الاتّجاه تنبني على ثنائيّة(متكلّم – مستمع) يتبادلان تعاقبيًّا على أدوار كلاميّة.
- المحادثة من حيث البنية والتّركيب وحدة كلّية تخضع لقوانين النّسق البنيوي والتّفاعلي؛ فمن جهة تخضع الملفوظات المتبادلة لنظام اللّغة المشتركة والتّرابط

[1] خليفة الميساوي، الوصائل في تحليل المحادثة دراسة في استراتيجيات الخطاب، مرجع سبق ذكره، ص59

التّركيبي، ومن جهة أخرى تخضع لقوانين التّفاعل كخطاب مشترك، تُبنى دلالته وفق المقام التّداولي زمنيًّا ومكانيًّا واجتماعيًّا.

- المحادثة من حيث شروط التّشكل تقتضي توفّر ثلاث عناصر أساسة تشكّل ركائز تأسيسيّة؛ تتمثّل في وجود مشتركيْن اثنين على الأقل، ووجود تبادل كلامي، والتزام تعاقبي بالكلام بين شركاء التّفاعل، فهي تنبني على الانخراط التعاوني المنظّم لشركاء يقومون بأدوار كلاميّة، حول موضوع معلوم يوجد في بؤرة الاهتمام في الوعي الإدراكي للمشتركين في الحدث، وضمن سياق محدّد.
- المحادثة من حيث الطّبيعة حدث اتّصالي تلقائي آني هادف مخصوص بمقام؛ فهي تتمحور حول معان مشتركة بين المتفاعلين يراد عرضها، وتبادلها ومناقشتها بواسطة الحوار التّبادلي، ينبني التّنظيم التّفاعلي فيها تبعًا لمقاصد المتخاطبين، فهي سلسة منتظمة من الأفعال الكلاميّة.

الفصل الثاني

الخطاب المسرحي

(المفهوم والبنية والإشكالات)

المبحث الأوّل: مفهوم الخطاب المسرحي

المبحث الثّاني:عناصر الخطاب المسرحي

المبحث الثالث: خصائص الخطاب المسرحي

المبحث الرابع: إشكالات الخطاب المسرحي

المبحث الخامس: عناصر العمليّة التّخاطبيّة في الخطاب المسرحي

تمهيد:

شكّل ولا يزال الخطاب إشكاليّةً وهاجسًا لدى الدّارسين والنّقاد، فكان مصطلح الخطاب بؤرة جدل الباحثين في الحقلين الأدبي والنّقدي؛ حيث تنوّعت تعريفاته وتشابكت معانيه واكتنفه الكثير من الالتباس؛ فقد تجاوز دلالته المعجميّة والاصطلاحيّة؛ لاقترانه بنعوت ولواحق كالخطاب الدّيني والخطاب السّياسي والخطاب الإعلامي والخطاب الفلسفي وغيرها من التّصنيفات، فأخذ دلالات مختلفة بتباين تلك المجالات، وبظهور اللّسانيّات وما أعقبها من تطورّات منهجيّة ونقديّة ضمن الحقول المعرفيّة والعلوم المعاصرة، كعلم الاجتماع وعلم النّفس، فجاء تحليل الخطاب كآليّة لفهم النِتاج الفكري بتعدّد أشكاله ومستوياته، فأضحى الخطاب أكثر المفاهيم التباسًا واشتباهًا مع مفاهيم أخرى، وغدا مفهومًا قابلاً للتّأويل، فتعدّدت المساعي الرّامية لبلورة تصوّر ملائم، وضبط شامل للظّفر بتعريف يستوعب سماته، ويتناسب مع الحقول المعرفيّة المتباينة الّتي تتقاطع وتشترك في استعماله، فأفضى ذلك لضبابيّة التّعريف وغدا مصطلحًا فضفاضًا.

يُعتبرالخطاب المسرحي أحد أنواع الخطاب الأكثر تعقيدًا لتعدّد إشكالياته، وكونه مجال البحث الحالي، وجب الإشارة بداية إلى أنّ الظّفر بتعريف موحّد لا يحمل أيّ التباس للخطاب المسرحي غير ممكن؛ حيث استعصى على الباحثين والمهتمين إعطاء تعريف دقيق للخطـــاب المسرحي؛ ومردّ ذلك الإشكاليّة الّتي يطرحهـــا مجاله وتصنيفه، كونها إشكاليّة متعلّقـــة أساسا بالمفهوم والحدود، فكلّ المحاولات لا تتعدّى حدود المقاربة، والّتي تتباين باختلاف زوايا النّظر في تناول الخطاب المسرحي، وحسب المرجعيّات الّتي استُند إليها، جعلته يحتمل عدة توصيفات نظرًا للطبيعة المعقّدة للظاهرة المسرحيّة، وتفرّده بميزة الازدواجية(النّص، العرض)

وهذا ما يطرح عدّة تساؤلات منها:

ماذا نعني بالخطاب المسرحي؟

هل الخطاب المسرحي هو الخطاب المكتوب؟ أم الخطاب المتشكّل على خشبة العرض؟ ماالخصائص الّتي تميّز الخطاب المسرحي والعناصر الّتي تشكّله؟ وما هي حدوده الخاصّة ضمن المجال العام للخطاب الأدبي؟

المبحث الأوّل: مفهوم الخطاب المسرحي

وللإجابة عن الأسئلة المتقدّمة أعلاه، وعطفًا على ما سبق، سيحاول البحث النّظـــر أوّلاً في البنية التّركيبيّة للمصطلح المتكوّن من المفردتين(خطاب) و(مسرحي)، ثمّ الجمع بينهما من خلال عرض ما توفّر من تعريفات لتقريب مفهومه.

المطلب الأوّل: تعريف الخطاب المسرحي

أ- الخطاب:

1- لغة:

مصطلح الخطاب اسم مشتق من مادة(خَطَبَ) تمّ اعتماده في الفكر العربي الحديث كمقابل للمصطلح الغربي(discours)، اعْتُمد مصطلح الخطاب في تراثنا اللّغوي، ورغم قدم تجذّر الكلمة في ثقافتنا العربية من حيث أصولها المقترنة بالنّطق، لكنّنا إذا أردنا استجلاء مفهوم الخطاب، سنعود أوّلاً إلى بعض ما ورد في أمّهات الكتب والمعاجم الأساسة لبيان الدّلالات اللّغويّة. ففي التّعريف اللّغوي أورد الفراهيدي(ت175هـــ):« الخَطْبُ: سَبَب الأُمرٍ، والخِطاب: مُرَاجَعَة الكَلام »[1]، وأبان ابن فارس(ت395هـــ) عن ذلك قائلاً:« الخاء والطاء والباء أصلان: أحدهما الكلامُ بين اثنين، يقال خاطبهُ يُخَاطِبه خِطابً، والخُطْبَة من ذلك...والخطب الأمرُ يقع؛ وإنما سُمِّي بذلك لِمَا يقع فيه من التَّخاطب والمراجعة »[2] وهذا يتّفق مع قول ابن منظور(ت 1232هـــ):« الخِطَابُ و المُخَاطَبَةُ: مُرَاجَعَةُ الكَلامِ، وقَدْ خَاطَبَهُ بِالكَلاَمِ مُخاطَبَةُ وخِطَابَاً، وهُمَا يَتَخَاطَبان»[3]، وجاء في المعجم الوسيط« خَاطَبَهُ مُخَاطَبَةٌ، وخِطاباً: كَالَمَهُ وحَادَثَهُ و وَجَّه إليّه كَلامَا ويقال: خاطَبَهُ في الآمر: حَدَّثَهُ بشأنه، تَخَاطَبا:

---

[1] الفراهيدي، العين، مرجع سبق ذكره، ج04، مادة (خطب)، ص 222.

[2] أبو الحسين أحمد بن فارس، مقاييس اللّغة، تحقيق عبد السّلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ج02، د ط، 1979، مادة (خ ط ب)، ص 198.

[3] ابن منظور، لسان العرب، مرجع سبق ذكره، مادة (خطب)، ص 1194.

تَكَالَما وتَحَادَثا. الخِطابُ: الكَلام»[1]، ليُستشفّ من هذا أن المعنى اللّغوي للخطاب في المعاجم العربيّة يفيد الكلام المتبادل بين المتخاطبين، بمعنى توالي العبارات والجمل قصد الإفهام؛ فحيثما ورد مصطلح خطاب في كلام العرب فهو يحيل على هذا المفهوم.

وقد ورد مصطلح الخطاب في القرآن الكريم بصيغ مختلفة، منها ما جاء على صيغة الفعل في قوله عز وجل:﴿ و ﴾ ﴿ ﴾ ﴿ ﴾ ﴿ ﴾[2]، أي كلموه، والمصدر في قوله تعالى: ﴿ ﴾ ﴿ ﴾ ﴿ ﴾[3] حيث فسر الزّمخشري (ت 538هـ) فصل الخطاب بقوله:« إنه البيّن من الكلام الملخّص الّذي يتبينه من يخاطب به ولا يلتبس عليه»[4]، أي وهبناه البيّنة والقدرة على الكلام البليغ الفصيح. وهذا يبيّن أنّ دلالة لفظ الخطاب في القرآن الكريم تتساوق مع ما وردّ في المعاجم العربية وإفادة الكلام.

يعود الأصل اللّغوي لكلمة(Discours) إلى أصلها اللاّتيني(Discurrer) وتعني الجري هنا وهناك، ولم تأخذ معنى الخطاب إلاّ في آخر العهد اللاّتيني، حيث أخذت تدلّ على الحديث والمقابلة، قبل أن تحيل إلى كلّ تشكيل للفكر شفويًّا كان أم مكتوبًا[5] فربما تكون إشارة إلى العمل الذّهني الّذي يسبق ويصاحب تشكّل الخطاب، حيث الحركية والتّنقل بين الأفكار لتأطير المفاهيم في الذهن.

---

[1] إبراهيم مصطفى وأخرون، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، ط04، 2004، مادة (خطب)، ص 243.

[2] سورة الفرقان، الآية 63.

[3] سورة ص، الآية 20.

[4] الزّمخشري، الكشّاف عن حقائق غوامض التّنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التّأويل، ضبط وتوثيق أبي عبد الله الدّاني بن منير آل زهوي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط01، 2006، ص61.

[5] عبد السّلام حيمر، في سوسيولوجيا الخطاب، من سوسيولوجيا التّمثلات إلى سوسيولوجيا الفعل، الشّبكة العربيّة للأبحاث والنّشر، د ط، د ت، ص 14.

أما لدى لالاند(Lalande) فإن لفظة الخطاب(Discours) تعني التعبير عن الفكر وتطوره بواسطة متوالية من الكلمات والقضايا المتسلسلة المترابطة، ومن معانيه في اللسانيات المعاصرة، الكلام المتبادل بين الأفراد، المكون من متوالية من الوحدات الدالة، أصغرها الجملة[1].

وقد ورد في روبير الصّغير(le petit robert) عدة دلالات لكلمة(Discours) أهمها:

- الموضوع الّذي يتكلّم فيه.
- خطبة شفوية أمام جمع من الناس.
- كتابة أدبية تعالج موضوعا بطريقة منهجية
- التعبير اللفظي عن الفكر[2].

في حين ربط قاموس لاروس(LArousse) بين الإقناع وتعريف الخطاب فعرفه: فعل المخاطبة أو التخاطب قطعة شفوية هدفها الإقناع إنه متوالية الكلمات المشكلة للغة[3] كما يعرّف معجم أوكسفورد للغة الأنجليزية الخطاب بأنّه: عملية الاتصال عبر الكلام أو المحادثة، القدرة على المناقشة... تناول أو معالجة مكتوبة أو منطوقة[4] ونلاحظ في المعنى اللغوي للخطاب ارتباطه باللّغة منطوقة كانت أو مكتوبة، وبالتالي اشتراطه وجود فعل التواصل لتحقق معناه.

[1] عبد السلام حيمر، في سوسيولوجيا الخطاب، من سوسيولوجيا التمثّلات إلى سوسيولوجيا الفعل، مرجع سبق ذكره، ص 13.

[2] Josette rey debove et alain rey, le petit robert , Dictionnaire de la langue français ,1er rédaction, paris,2001,P735.

[3] Josette rey debove et alain rey, LArousse de poche, libairaie larousse ,1968,P13.

[4] James A. H. Murray& Henry Bradley, William A,The shorter oxford english ,dictionary on historical principles ,the Oxford University Press. ,p563.

2. اصطلاحًا:

عُرفت مصطلحات عديدة ومتنوّعة دالة على مفهوم الخطاب، تقارب مدلوله اللّساني المعاصر، فتزاحمت المدلولات الّتي تتشابه، وتقاطعت معه في جوانب عدّة نحو: الكلام، الكلمة، النّص، وهذا ما يُصعّب عمليّة ضبط المفهوم ويجعل المصطلح فضفاضا، وليس القصد هنا الوقوف على كلّ تفصيل وجزئيّة فهو مطلب يتعذر أن يتحقّق في هذا الموضع، لذا سيكتفي البحث بما تفرضه أهدافه، ويحقّق الضّبط المصطلحي كهدف أساس.

وجاء الخطاب في المعاجم الحديثة بمعنى الحديث والقول؛ فقد اعتبر العالم اللّغوي الفرنسي إيميل بنفينيست(E.Beneveniste) أن القول يصبح خطابًا حين يتحدّد كفعل له منتج الخطاب الفاعل وهو صاحب الخطاب، وميّز بين ما يقال أي القول وبين طريقة قوله أي الخطاب فعرف الخطاب باعتباره« الملفوظ منظوراً إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التّواصل والمقصود بذلك الفعل الحيوي لإنتاج ملفوظ ما بواسطة متكلم معين في مقام معين، وهذا الفعل هو عملية التلفظ. وبمعنى آخر يحدد بنفينيست الخطاب بمعناه الأكثر اتساعاً بأنه كلّ تلفظ يفترض متكلماً ومستمعاً وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما»[1]، وقد جاء في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة أنّ الخطاب مجموع خصوصي لتعابير تتحدّد لوظائفها الاجتماعية ومشروعها الإيديولوجي[2] وفي هذا إشارة واضحة للبعد الاجتماعي للخطاب، كونه يخضع لقواعد المجتمع وتؤطره وتحكمه قوانينه وأعرافه، كما أن إنتاج الخطاب يكون بقصد ويحمل غاية.

وأوردت خلود العموش عددًا من تعريفات الخطاب منها:« إيصال المعنى إلى السّامع عن طريق الكلام"، ويضيف آخرون بأنّ الخطاب" قد يكون شفويًّا أو تحريريًّا ويعالج

[1] ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط03، 1997، ص 17-18.

[2] سعيد علّوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، مرجع سبق ذكره، ص83.

موضوعًا بشيء من التّفصيل ويحدّده آخر بالكلام المنطوق عندما يتجاوز الجملة الواحدة طولاً...»[1]، وفي هذا توافق مع ما ورد في المعاجم القديمة بشأن الخطاب /الكلام، زيادة على التّفصيل حول صوره وحجمه؛ فقد يكون الخطاب مكتوبًا أو شفهيًّا، ويتباين طوله فيكون جملة أو يفوقها.

ضمن هذا السّياق حاول أوليفيي روبول(Olivier reboul) إعطاء حدود أساسيّة للخطاب ضمن ثلاث مستويات[2]

أ. المعنى الشّائع:

مجموع منسجم من الجمل المنطوقة جماهيريًّا من طرف نفس الشّخص عن موضوع مُعطى، نحو الخطاب الانتخابي، وقد يعني عن طريق التّوسع نصًا مكتوبًا، ومثاله خطاب استقبال.

ب. المعنى اللّساني المُختزل:

يعتبر الخطاب متواليّة من الجمل المشكّلة لرسالة لها بداية وانغلاق، فهو وحدة لسانيّة تساوي الجملة أو تفوقها.

جـــ. المعنى اللّساني الموسّع:

تأخذ اللّسانيّات المصطلح بمعان أكثر اتساعًا، إنّها تقصد بالخطاب مجموع الخطابات المرسلة من طرف نفس الفرد أو نفس الجماعة الاجتماعيّة، والّتي تعرض طبائع لسانيّة مشتركة، نحو خطاب حزب معين في انتخابات معينة، وبهذا المعنى فالخطاب اصطلاح

[1] خلود العموش، الخطاب القرآني دراسة في العلاقة بين النّص والسّياق، جدار الكتب العالمية للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط01، 2008، ص 16.

[2] ينظر: أوليفي روبول، لغة التّربية تحليل الخطاب البيداغوجي، ترجمة عمر أوكان، أفريقيا الشرق، المغرب، 2022، ص 41، 42 نقلا عن: مقران فصيح، أسلوبية المحادثة الأدبيّة وقوانين الخطاب في أدب أبي حيان التّوحيدي، مرجع سبق ذكره، ص 161، 162.

جماعي. وهذا يتّفق مع ما أورده سعيد علوش قائلاً:« الخطاب مجموع خصوصي لتعابير تتحدّد بوظائفها الاجتماعيّة، ومشروعها الأديولوجي»[1] وبهذا يتّضح أنّ تعريف الخطاب يتباين بتعدّد مواضع استعماله، لتتّسع دلالته وتشمل الحدث أو فعل الكلام، وتلك الفعاليّة تتمّ ضمن دائرة تخاطب تشمل: متكلّم ومتلقّ ورسالة موجّهة قد تكون جملة أو تفوقها.

وإذا كانت الانطلاقة من النّظر إلى الخطاب كحصيلة، فهو مُسمّى يطلق على الأمـــر الّذي يقع عليه الحديث أو الكلام؛ أيّ الرّسالة ضمن سياق مقامي يؤطّره، سواء كان منطوقًا أو مكتوبًا. ولعلّ هناك اختلافًا بين الخطاب والكلام الّذي قد يحمل صفة الفوضى، في حين الخطاب هو التّوجّه إلى الآخر بمرسلة ذات حمولة دلالية؛ فهو قولّ مطلق لا يتقيّد بحجم؛ فقد يكون جملة أو نصًّا. ليغدو الخطاب فعلا وممارسةً، يتّسم بالتّنظيم ويريد أن يقول شيئًا ما. كما أن مصطلح الخطاب يتميز أساسًا بدلالته على فعل التواصل، فكلّ عملية تبادل تخطابي تقتضي ركائز عملية التواصل المتخاطبين، السياق المؤطر للخطاب وغاياته.

ب. المسرح:

على الرّغم من الجهود والمحاولات الّتي عنيت بدراسة المسرح تنظيرًا وإجراءً، إلاّ أنّه لم يحظ بتعريف شامل وواضح، فلا وجود لتعريف موحّد متّفق عليه لحدّ السّاعة يحدّد ماهيّة المسرح ويبرز ملامحه بدقّة، حتّى أنّ هناك من يعتقد أنّ المسرح هو المسرحيّة؛ فهل يُقصد بالمسرح المكان الّذي تُؤدى عليه المسرحيّة، أم هو أحد أشكال التّعبير الفني، وهل المسرحيّة هي النّص الّذي نسج خيوطه المؤلّف، أم هي ما يُعرض على الخشبة؟

ومردّ هذا الاضطراب والخلط هو تعقّد الظّاهرة المسرحيّة ذاتها، والتّعدّد والتّنوّع والاختلاف الّذي يطبعها، فأصبحت محلّ نقاش دائم وهذا ما سيُبسط فيه القول ضمن إشكالات الخطاب المسرحي لاحقًا. فعند المحاولة لالقاء نظرةً على ماورد في هذا السّياق،

[1] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، مرجع سبق ذكره، ص 83

ويلمس ذلك التّعدّد في التّعريفات كونه يحمل أكثر من تصوّر حسب زاوية التّركيز والرؤية.

1- لغة:

المسرح في أصل تسميته من فعل(سَرَحَ) على وزن فَعَلَ وورد في هذا« خَرَجَ إلى سَرَحَ لَهُ وهُو المَال السَّارح وسَرحَهُ في المَرْعَى سَرحًا وسَرَحَ بنَفسِه سُروحًا وسْل سَارِحٌ يجري جَريًا سَهلاً»[1]، وذكر ابن منظور أنّ: المَسرح بَفتْحِ المِيْمِ مَرْعَى السَّرْحِ وجَمْعُهَ المَسَارِحُ وهُو المَوْضِعُ الّذِي تَسْرَحُ إلَيْهِ المَاشِيةُ بالغَدَاةِ للرّعْيِ[2]، وجاء في المعجم المسرحي لحنان قصاب وماري إلياس أنّ أصل كلمة دراما من الفعل اليوناني dran الّذي يعني فَعَلَ، وصفة درامي dramatique موجودة في اللّغة اليونانيّة باسم dramatikos وفي اللاتينية dramaticus للدّلالة على كلّ ما يحمل الإثارة والخطر، وتستخدم كلمة دراما في اللّغة العربيّة بلفظها الأجنبي[3]، وتذكر دائرة المعارف البريطانيّة أنّ كلمة theatre مشتقّة من أصل يونانيTheatronومعناه الرّؤية والمشاهدة، ويقصد بذلك تجسيد العمل المسرحي أمام الجمهور[4]، كما تُجسّد اللّوحات الّتي صوّرها المصوّرون اليونانيّون القدماء في القرن الخامس قبل الميلاد مدى اهتمامهم بطبيعة المشاهد وطبيعة العرض بصفة عامّة[5]، ويرتبط المسرح بكلمة فرجةSpectacle التي تولّدت من الفعل اللاتينيSpectare بمعنى نظر وشاهد أي أنّها مرتبطة بما هو مرئي، وفي هذا استبعاد

---

[1] الزّمخشري، أساس البلاغة، مرجع سبق ذكره، ص 449.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مرجع سبق ذكره، مادة (سرح)، ص1984.

[3] ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، لبنان، ط01، 1997، ص194.

[4] ينظر: أحمد أبو زيد، ما قبل المسرح، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، مج 17، ع 04، يناير، فبراير، مارس 1987، ص077.

[5] جوليان هيلتون، اتجاهات جديدة في المسرح، ترجمة أمين الرّباط، سامح فكري، مطابع المجلس الأعلى للآثار، ط 02، د ت، ص 31.

لمفهوم النّص المسرحي كأساس للعرض[1]. ومرد هذا الرّبط أن المسرح يحيل غالبًا على العرض المرئي.

ليفيد المعنى اللّغوي لكلمة المسرح المكان الّذي يخرج فيه الممثّل من حالته إلى حالة الشّخصيّة الّتي يعرضها أدائيًّا.

2- اصطلاحًا:

يعدّ المسرح جنسًا أدبيًا وفنًا فرجويًا دخيلاً على العرب؛ فقد ظهر بفعل تطوّر أشكال الكتابة النّثريّة(المقالة، القصّة، المسرح) أفرزته سياقات التّحوّلات الاجتماعيّة الّتي شهدتها مجتمعاتنا العربية، من خلال احتكاكها بالحضارة الغربيّة، وينعته أحمد حسن الزيات بأنّه «مهبط البيان ومورد البلاغة وطريق النّفوس إلى الجمال والخير والحق، فليس من غايته التّأثير واللّهو، وإنّما يعمد إليها تخفيفًا لثقل الحكمة عن النّفوس»[2].

وقد ورد في الموسوعة العالميّة للمسرح تعريف معتمد أقرّته هيئة التّحرير الدوليّة كون المسرح حدث مبدع، عادة ما يرتكز على نص، ينفذه فنانو أداء في لحظة الأداء أمام جمهور في حيّز محدّد، مستخدمين تقنيّات صورتيّة أوجسديّة بهدف تحقيق الإدراك المعرفيّ، من خلال الحواس أوبهدف إطلاق المشاعر، وغالبًا ما يتمّ التّدريب على هذا الحدث تمهيداً لعرضه عدّة مرّات خلال فترة من الزّمن[3]، ويعرّف سعيد علوش المسرح بالمعنى الواسع للكلمة فيرى أنّه: شكل من أشكال التّعبير عن المشاعر والأفكار

[1] ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مرجع سبق ذكره، ص37 .

[2] أحمد حسن الزّيات، في أصول الأدب مقالات ومحاضرات في الأدب العربي، ص154، المكتبة الوقفيّة، الموقع الإلكتروني: https://waqfeya.com/book، تاريخ الزّيارة: 03/04/ 2019، التّوقيت:22:45.

[3] بغدادي شوقي، التّأسيس لمسرح عربي أصيل، مجلّة الحياة المسرحيّة، وزارة الثّقافة، دمشق، العددان 26، 27، 1986، ص 160.

والأحاسيس البشريّة، ووسيلته في ذلك فن الكلام وفن الحركة مع الاستعانة ببعض المؤثّرات الأخرى المساعدة[1].

وفي محاولة لتحديد ماهيّة المسرح أورد مجدي وهبة وكامل المهندس في كلمة مسرح، فحدّداه كتمثيل مادي ضمن إطار مكاني أوإنتاج أدبي لمبدع أو اتجاه خاص موردًا الآتي:

1-هو البناء الّذي يحتوي على الممثّل وخشبة المسرح، وقاعة النّظّارة وقاعات أخرى للإدارة ولاستعداد الممثّلين لأدوارهم، وقد يراد منه الممثّل وقاعة المشاهدين فقط، كما هي الحال في المسرح العائم ومسرح الهواء الطّلق، كما يقصد به الممثّل أو فرقة التّمثيل فقط، كما هي الحال في مصر، فيقال المسرح القومي ويراد به الفرقة التّمثيليّة.

2-الإنتاج المسرحي لمؤلّف معيّن أو عدّة مؤلّفين في عصر معيّن، فيقال مسرح توفيق الحكيم بمصر، أو المسرح الكلاسيكي بفرنسا في القرن السّابع عشر[2].

فالمسرح هو أحد الفنون الأدائيّة أوالتّمثيل، يجسّد نصوصًا أدبيّة أمام جمهور، ويجتمع فيه الصّوتي والسّمعي والبصري ليتشكّل عرضًا مسرحيًّا؛ معتمدًا على النّص الدّرامي، ورؤية المخرج وأداء الممثّل وتقنيّات وفنون العرض. وتورد الدّكتورة نورة العزاوي تعريفا للخطاب المسرحي بوصفه:« مجموعة المؤشرات والعلامات اللسانية التي يحملها إنتاج مسرحي ما»[3]، ولتبيّن مفهوم الخطاب المسرحي، تمّ رصد بعض ما ورد في

[1] أحمد أبو زيد، ما قبل المسر ح، مرجع سبق ذكره، ص 06.

[2] مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة و الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط02، 1984، ص356.

[3] A.Ubersfeld; lire le théatre;P 224- 255

نقلا عن: نورة لعزاوي، الخطاب المسرحي، مفاهيمه وآليات اشتغاله عماد الدّين خليل نموذجا، دار كنوزالمعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط01، 2018، ص67.

هذا السّياق للتمكّن لاحقًا من تحديد خصائصه الّتي تميّزه عن باقي الأنماط الخطابيّة الأخرى، وبيان العناصر الّتي تشكّله لتقريب مفهومه وتأطير حدوده..

1.من خلال البنية:

يعرّف باتريس بافي(Patrice buffy) الخطاب المسرحي مركّزًا على بنيته كوحدة مركّبة متجاوزًا المظهر الشكلي؛ فهو ليس مجرّد« حديثًا حواريًّا ولا مونولوجيًّا إنّما وحدة صلبة ومتناغمة، وفي الوقت عينه مسحوقة ومنه ومن بنيته يتعلّق التّنظيم المشهدي كلّه، فهو لم يعدّ الرّمز اللّغوي المدوّن في الصّورة واللّغة المشهديّة إنّما المنظّم لكلّية المسرحة وبحسب ما جاء على لسان هاندكي إنّ وجه الخطاب يحدّد وجه الحركة»[1]، فالخطاب المسرحي ليس مجرّد حديث ينشأ عبر التّبادل الحواري بين الممثّلين فحسب، وليس الحوار إلاّ أحد عناصر المسرحيّة وسمة ظاهريّة تميّزها نصًّا وعرضًا، إنّما هو بنية كلّية تتّسم بالتّماسك؛ فعناصره المكوّنة على تباينها واستقلاليّتها، تنصهر مع بعضها في تناغم وتناسق لتكوّن وحدة عضويّة، ليتجسّد العرض المشهدي وفق الخطاب المسرحي الكلّي الّذي يحكم الفعل والحركة في العرض. ليغدو فعلاً إبداعيًّا يتأسّس على الخشبة عبر اشتغال الأنظمة الدّالة.

2. من خلال الغايّة:

في حين نجد من ربط مفهوم الخطاب المسرحي بالمسرحة♦ وأبرز من تناول ذلك باتريس بافي[1] والّتي تستدعي في الذّهن معنى تحويل وإعداد مادّة أدبيّة أو فنيّة أو حدث

[1] ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات، المسرح وفنون العرض، مرجع سبق ذكره، ص362

♦ مسرحة Théâtralité يعتبر الروسي نيقولاي أيقوبنوف أول من استخدم هذا المصطلح اشتقها من صفة مسرحي بالروسية Teatralost عام1900، حيث رأى أن الانسان يحمل في داخلة رغبة في تغيير هيئته والتنكر، وتعني أن المسرح يستدعي في ذهن المتلقي معنى تحويل وإعداد مادة أدبية أو فنية أو حدث من الحياة اليومية للمسرح، ويقصد بها الخصوصية التي تميز المسرح كالأدبية في الأدب والّتي تؤدّي إلى المشهديّة في المسرح ضمن العرض أو حتّى في النّص، أي ملائمة عمل ما مع المتطلّبات الأساسة للبناء المسرحي (ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المرجع السابق، ص 362).

من الحياة اليوميّة إلى المسرح، وهذا ما يقابل(Théâtralisation) باللّغة الأجنبيّة، فنجد المخرج المسرحي العراقي عوني كرومي يعرّف الخطاب المسرحي انطلاقًا من غاياته وآليّات تشكّله فهو:« ذلك العمل الممسرح الّذي تمّ إنجازه بهدف الإقناع بأفكاره، عبر أسلوبه وقيمته الفنيّة وعمق دلالاته»[2]، فالمسرح» فن مركّب له طابع اجتماعي وفني وفيه بعد إيديولوجي وفكري»[3].

وفي هذا تأكيد على الرّبط بين تشكّل الخطاب المسرحي وإحلال الموقف على خشبة المسرح، مما يطرح قضيّة المسرحة والنّص الدرامي، ويشير بافي إلى ذلك حينما يصف مسرحة حدث ما أو نص بأنّها« شرح وترجمة مسرحيّة باستعمال خشبات وممثّلين لإحلال الموقف، فالعنصر المرئي للخشبة، وتموضع الحوارات هما سمتا المسرحة. وعلى نقيض ذلك فإن الصّياغة الدّراميّة تحمل على النّسيج النّصي فقط: إقامة الحوار، وابتداع، وتوتر درامي، ونزاعات بين الشّخصيّات، وديناميّة الفعل (الدّرامي والملحمي)»[4].

لينفي بهذا باتريس بافي وجود عناصر المسرحة في النّص الدّرامي، وفي ذلك مخالفة للحقيقة، وقد عبّر أبو الحسن سلام عن وجود عناصر المسرحة حين يتحدّث عن العرض التّخييلي وتحوّل الشّخصيّة المسرحيّة في حالة القراءة إلى صورة تجسيديّة متحرّكة« النّص المسرحي بمثابة الضّوء الّذي تمتصه الشّخصيّة المسرحيّة على الورق،

---

[1] ينظر: باتريس بافي، معجم المسرح، ترجمة ف. خطاب، مراجعة نبيل مراد، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، ط01، 2014، ص 346.

[2] عوني كرومي، الخطاب المسرحي، دراسات عن المسرح والجمهور والضحك، دائرة الإعلام والثّقافة بالشّارقة، ط01 2004، ص46، نقلا عن: زغدودة ذياب، الخطاب المسرحي وقضايا المجتمع المسرح الجامعي أنموذجا، مجلّة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة باتنة، الجزائر، مج 08، ع01، جوان2015، ص 158.

[3] ماري الياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مرجع سبق ذكره، ص 52.

[4] باتريس بافي، معجم المسرح، المرجع السابق، ص 536.

فيتحوّل إلى طاقة تمكنها من القفز خارج النّص، والتّجسيد في ذهن المتلّقي»[1] فالنّص إن كان على درجة عالية من الدراميّة يقيم القارئ عالمًا تخيليًّا من خلال لغة المسرحيّة، حيث يرى عمر بلخير أنّ له سياقًا تصوريًّا لا ماديًّا[2] وهذا جعل بافي(buffy) يتحدّث عن مسرح صرف، ومسرح أدبي، فالأول يملك القدرة على التّمسرح[3]، ولعلّ جوليان هيلتون (J. Hilton) يوفّق في التّعبير عن ذلك وبتفصيل أكثر فيرى أنّ: الخطاب بالنسبة للمسرح يتمثّل في الطريقة الفعليّة الّتي يقوم بها الإخراج الدّرامي بتنظيم العالم التّخيلي للنّص (شخصياته، وأفعاله، وطريقة تمثّله للواقع)، وذلك باللّجوء إلى مجسّدات مختلفة منها الممثّل (باستخدامه لصوته ونبرته وطريقة كلامه وإلقائه) وكذلك خشبة المسرح بأكملها والطّريقة الّتي يتمّ بها تنظيم العناصر المسرحيّة فوقها. وهذا ما عبّر عنه باختين وفوليشينوف بجعل« الخطاب مسرحة الكلمة»[4].

وقصد تمييز الخطاب المسرحي عن الخطاب الأدبيّ، يصوغ رولان بارث (R.Barthes) جوابًا في كتابهEssais Critiques مبيّنًا تجاوزه باعتماده على العلامات غير اللّغويّة فيقول متحدّثًا عن الخطاب المسرحي:« إنّنا، إذن بصدد تعدديّة صوتيّةPolyphonie إخباريّة حقيقيّة، وهذا هو التّمسرحLa Théâtralité سُمْك من العلامات»[5]؛ ففي العرض المسرحي تكثيف للعلامات الدّالة؛ حيث يحضر اللّساني والسّمعي والبصري، ليتشكّل الخطاب المسرحي في العرض، من خلال اشتغال العلامات

[1] أبو حسن سلام، المخرج المسرحي والقراءة المتعدد للنص، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، ط01، 2004 ص 251.

[2] عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النّظرية التّداولية، منشورات الاختلاف، ط01، 2003، ص 40

[3] ينظر: باتريس بافي، معجم المسرح، مرجع سبق ذكره، ص 537.

[4] جوليان هيلتون، نظريّة العرض المسرحي، ترجمة نهاد صليحة، هلا للنشر والتّوزيع، مصر الجيزة، مصر، ط01، 2000، ص 84.

[5] أوعيل حمزة، آليات التّواصل وإنتاج الدّلالة في الخطاب المسرحي، مجلة العمدة في اللّسانيات وتحليل الخطاب، ع03، 2018، ص 147.

اللّغويّة وغير اللّغويّة، الّتي تصدر عن الملفوظ النّصي، وجسد الممثّل، والدّيكور، والإكسسوار، والموسيقى، والملابس، والماكياج... إلخ، وهذا ما يميّز الخطاب المسرحي عن الخطاب الأدبي؛ فهو واسع مفتوح إلى الحدّ الّذي لا يمكن اختزاله في جانب من الجوانب السّابقة الّتي تشترك وتتوازى في تشكّله.

المبحث الثّاني: عناصر الخطاب المسرحي

يعتبر المسرح أكثر الأجناس الأدبيّة استعصاءً على المبدعين؛ بوصفه نسق أو بناء يتطلّب مهارة خاصّة للتمكّن من التّأليف بين عناصره الّتي تتكامل وظيفيًّا وتشكّل ذلك الكلّ، لتعطيه كظاهرة وجوده وخصائصه ومقوّماته، إنّه يجمع بين النّص والعرض فيُنْقَل السّرد وحواراته من الشّكل الورقي إلى فعل وحركة معروضة بأسلوب معيّن، مما يتطلّب تقنيّات خاصّة في كتابة نصّه، وتقنيّات التّمثيل والحركة في الأداء وتقنيّات العرض (الصّوت، الأزياء، المكياج، الإضاءة، الدّيكور، الموسيقى، موقع وحركات الممثّل)، لذلك تتعالى عديد الأصوات بعدم اختزال المسرح وقصره على النّص الدّرامي فقط، بل لابد أن تتوفّر كلّ العناصر الّتي تشكّل الخطاب المسرحي، وتجعله مكتملاً فيبلّغ قصده وتحقّق غاياته، لذا سيحاول هذا البحث أن يعرّف بالعناصر الّتي تشكّل الخطاب المسرحي مركزًا على أقطابه الأساسة وسيتمّ لاحقًا التّطرق لعناصر ووسائل التّعبير المسرحيّة، والّتي تعتبر جوانب مهمّة في تشكّله.

المطلب الأول: النّص الدّرامي (Dramatic Texte)

يُعدّ النّص الدّرامي* ركيزة العمل المسرحي ولبنة تكون خطابه، وهو قصّة مكتوبة تُعرض على خشبة المسرح، حيث يضع المؤلّف تخطيطًا وهيكلة مناسبة للقصّة الّتي ينوي مسرحتها، ويضبط ملامح شخصيّاتها، ومن ثَمّ يشرع بالعمل الفعلي.

* يستعمل مصطلح دراما Drama بمعنى المسرحيّة الّتي تقدّم لجمهور في قاعة العرض أو العمل الذي يحمل خصائص وأحداث وأزمة يعرض على شاشة التلفاز، في حين تعني درامي Dramatic اللامتوقع، والّذي يثير المشاعر عن طريق الصّدمة والمفاجأة حيث معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، «يعتبر درامي Dramatique طابع وصنف من

وفي هذا السّياق تعرّف فاطمة مشعلة النّص الدّرامي بأنّه: سلسلة الأحداث المكتوبة لتمثيلها على خشبة المسرح، وربط أحداثها لتكوين حكاية هادفة أمام الجمهور، ويشمل الأحداث والشّخصيّات وطبيعة الحوار بينها. من خصائصه أنّه يحمل شيئًا من الغموض،

ولا يستخدم الشّروحات أوالتّوضيح، بل يُبقي بعض المسائل والتّفاصيل لفهم المتلقّي وخياله، يستخدم بعض أدوات أوأساليب التّأثير، يوظف الّصراع؛ فالنّص المسرحي المحبوك لا يخلو من عنصر الصّراع[1]، فالنّص الدّرامي نسق من الوحدات الدّالة الّتي تشكّل مفاهيم ترتبط بوشائج لتقدّم محتوى دلالي متكامل، وهو نص خاص كُتب ليُعرض كونه يتضمّن عناصر المسرحة؛ من خلال نمط الكتابة ذاته(طبيعة الحوار والشخصيّات، ووتيرة الأحداث والتّوتر وتنامي الصّراع)، ولغته الخاصّة وخطابه غير المباشر اللّذان يساهمان في إعمال فكر المتلقّي وتحقيق البعد التّوجيهي والتّأثيري للفعل.

وبالتّالي فالنّص الدّرامي يتأسّس على مجموعة عناصر أهمّها الفكرة، الشّخصيّات، الحوار، الحبكة*، اللّغة، الأحداث، لتتشكّل سلسلة من المشاهد المترابطة والمتلاحقة ضمن زمان ومكان محدّدين، ولهذا يوصف بأنّه البناء الدّرامي الّذي يرتهن إليه إبداع العرض المسرحي إخراجًا وتصميمًا وتمثيلاً؛ كونه يمنح المخرج تصوّرًا شاملاً للمسرحيّة، كما يزوّد الممثّل بالتّصوّر المبدئي للحالة التمثيليّة الّتي سوف يجسّدها فيسهُل عليه تقمّصها.

التصنيفات التي طرحها علم الجمال ونجده في الاعمال الأدبية والفنية مثل الرّواية والرّسم» (ينظر: سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، مرجع سبق ذكره، ص 195).

[1] فاطمة مشعلة، عناصر النّص المسرحي، الموقع الإلكتروني: http://mawdoo3.com، تاريخ الزّيارة: 02/ 10 /2020، التّوقيت 22:24.

* الحبكة Intrigue أوالبناء المسرحي، ويقصد بها العقدة، ترتبط بمنحى درامي تصاعدي تتّعقد فيه الأحداث، ولا يقصد بها مرحلة إنما هي مسار يتشكل من تشابك خيوط الأحداث ببعضها على مدى المسرحية(ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مرجع سبق ذكره، ص 166، 167).

المطلب الثّاني: النّص المسرحي المعروض (Performance texte)

يُلاحظ اختلاف عند الحديث عن النّص في مجال المسرح، فهناك مصطلحات تستعمل مترادفة وهي النّص الدّرامي، النّص المسرحي، نص العرض، فأيها أصح؟

لقد تعرّض البعض لهذه المسألة فنجد أدونيس يعرف النّص المسرحي كنص للعرض، ليجعل المسرحيّة تركيبة مشتركة يساهم في تشكّلها النّهائي المعروض على الخشبة ثلاث قوى فهو« تحديدًا نص مركّب تدخل فيه تكوينيًّا أبعاد لكلمة(الكاتب) والمسرحة(المخرج) والحركة(الممثّل)، لكنّ مع ذلك تبقى الأولويّة فيه للبعد الأوّل، ذلك أنّه هو الّذي يمنحه سمته الأولى، من هنا تأتي أهميّة التّوكيد على اللّغة المسرحية من أجل تمييزها عن الأدبية[1] فأدونيس يقصد نصّ العرض المرتكز أساسًا على كلمة المؤلّف كمبدع أوّل، حيث يُخَاطَبُ المتلقّي بلغة خاصّة فكريًّا وحسيًّا وحركيًّا، فلغة المسرح نابضة تحمل في مضانها قوّة الحركة وتحمل توترًا وصراعًا، فليست لغة إنشائيّة فقط، ولا يعني هذا نفي تلك الجوانب عن هذه الأخيرة، ولكن تبقى لغة المسرح ذات نسج خاصّ، لأن الخطاب المسرحي لا يكتمل بالدّلالة اللّغويّة فقط، بل بتفاعله مع بقيّة العناصر المسرحيّة كآليّة إرسال للعلامات.

ويذهب شكري عبد الوهاب في هذا الشّأن إلى إقصاء ذلك الخلط؛ فيعرّف نص المؤلّف بأنّه: نص المبدع المصمّم خصّيصًا للأداء على الخشبة، والقائم على أسس وتقاليد وأعراف دراميّة متعارف عليها، عادة ما يسبق النّص المسرحي ثم يصاحبه مع بداية العرض، فهو مجرّد مشروع حالته كأي رواية أو قصّة نقرؤها مكتوبة بخط اليّد أو مطبوعة، يكون حواره وإرشاداته بمثابة حوار الرّواية ووصفها[2]، ممّا يفيد أنّ النّص

[1] ينظر: حورية محمّد حمو، حركة النّقد في سورية 1967 ــ 1988(دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص 214.

[2] شكري عبد الوهاب، النّص المسرحي، دار فلور للنشر والتّوزيع، الاسكندرية، ط 02، 2001، ص02.

الدّرامي يحمل عناصر المسرحة؛ فقد كُتب ليُمثّل على خشبة المسرح، فالمخرج يعتمده ويُجري عليه بعض التّعديلات، ويكيّفه وفق رؤيته الخاصّة ومتطلّبات العرض، ليغدو شبيهًا بسيناريو الفلم. وسيأتي البحث لاحقًا على دور المخرج كعنصر من عناصر الخطاب المسرحي، لتبيّن حدود عمله.

نتيجة لما تمّ عرضه يمكن التّطرّق لتوضيح ضروري تمييزًا للفروق؛ فالمسرحيّة جنس أدبي يُؤَلَفُ ليجسّد حركيًّا أمام الجمهور، ويغدو فنًّا يجمع بين السّمعي والبصري، في حين النّص الدّرامي هو النّص المكتوب القابل للتمثيل والتّشخيص، يرتكز عليه ويلحقه نص مسرحي/ نص العرض/ الّذي يجعله ممثّلاً وخاضعًا لشروط العرض. فيقدّم المخرج النّص الدّراميّ المكتوب في شكله النّهائي بعد قراءته الخاصّة، مستعينًا في ذلك بعناصر حركيّة وبصريّة، ليقدّم مضامينه للجمهور ليصبح العرض ترهينًا للنّص الدّرامي ويستحيل إلى النّص المسرحي المعروض Performance texte، فيغدو الخطاب عملاً إبداعيًّا يتأسّس على خشبة المسرح بوسائل مختلفة ومتنوّعة.

المطلب الثّالث: العرض المسرحي (Spectacle théâtral)

يُنعت المسرح بأنّه فنّ المفارقات بامتياز، فن تنشأ خصوصيّاته من خلال العناصر المكوّنة لبنيته، والّتي تمنحه وجوده ومقوّماته، فالمفارقات هي مرجعياته المتباينة؛ كونه من جهة نصّ أدبي يُعتبر عنصر الخيال جوهري في دراميّته، ومن جهة أخرى هو عرض أو فرجة سمته الأساسة هي آنيته لأنّه مرتبط بثنائيّة (الآن – هنا)، حيث يجتمع الممثّل بالجمهور. وكما سبق وأن ذُكر فلا يقتصر وجود المسرح على النّص الدرامي الّذي لا يكون قائمًا بحقّ إلا عندما يتجسّد على الخشبة، ويقدّم من قبل أنظمة الرّموز المختلفة(الممثّل، الإضاءة، الإيقاع، الدّيكور...إلخ). فالعرض المسرحي يتركّب من عدّة عناصر أو فنون، لكنّ هذا التّركيب متناغم يتّخذ توازنه وينهض على الانحلال أي انحلال

كل عنصر(فنّ) وذوبانه ليشكّل في النّهاية مع بقيّة العناصر(فنون) كلاّ واحدًا [1]، فالنّص المسرحي يتّخذ أبعادًا أخرى بعد التّكييف الدّرامي والاندماج في كيان مادّي ملموس -العرض- وهنا يمكن الحديث أيضًا عن العناصر المكوّنة للعرض المسرحي كلغة أو لغات غير منطوقة[2].

وبالتّالي تندمج لغة المسرح المنطوقة مع لغات غير منطوقة. وهنا تبرز إشكاليّة تطرحها خصوصيّة المسرح وتمازج أو استقلال عناصره، فهل يحافظ المسرح على استقلاليّة العناصر المختلفة أم يخلق توليفة تمتزج ضمنها تلك العناصر لتميّزه وتمنحه خصوصيّة وتفرّدًا؟ وفي هذا السّياق يرى بافي أنّ هناك إخراج يبحث عن تناغم وتطابق بين مواد المسرح، وأحيانًا يعزل الإخراج كل نظام يحافظ على استقلاليته ويذهب إلى حدّ مواجهة كلّ مادّة من المواد الأخرى لتفادي خلق خيال أو وحدة شاملة لا يمكن تجزئتها[3]، وبهذا فبافي يُرجع تمازج و تناغم العناصر أو استقلاليّتها إلى رؤية المخرج الخاصّة، لكنّ الواقع أنّ فصل الأنظمة الدّالة في المسرح وخصوصًا ضمن العرض المسرحي مستحيل؛ فكلّ العناصر والفنون تعمل كآليّة لإرسال العلامات، على الرغم من وجود محاولات معاصرة تركّز على أحد العناصر وتقصي البقيّة ليطال ذلك حتّى نصّ المؤلّف. وهذا يجر الحديث عن المخرج(Réalisateur) كونه طرفًا مهمًا في تشكّل الخطاب المسرحي، بل أكثر من هذا؛ فهو من يكيّفه دراميتورجيًّا*

[1] نديم معلا، لغة العرض المسرحي، دار المدى للثقافة والنّشر، سورية، ط 01، 2004، ص 05.

[2] المرجع نفسه، ص 05.

[3] باتريس بافي، معجم المسرح، مرجع سبق ذكره، ص505.

* دراماتورجيا كلمة لها مجال واسع لأنها تدل على وظائف متعددة ظهرت مع تطور المسرح، مشتقة من الكلمة اليونانيّة Dramatikos واللاتينية Dramaticus للدلالة على كلّ مايحمل الإثارة أو الخطر، وتستخدم كلمة دراما في اللغة العربيّة بلفظها الأجنبي، وتطلق على كلّ العمال المكتوبة للمسرح (ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مرجع سبق ذكره، ص194).

لينعته أبو حسن سلام بباعث الحياة في النّص المسرحي، ويأتي هذا على ثلاث أوجه:

- بما يوافق رؤية المؤلّف في حالة ترجمة النّص إلى حياة.
- بما يوافق رؤية المؤلّف مع رؤية تفسير النّص.
- بإعادة صياغة مفردات النّص ومعادلتها بمفردات لغة العرض (عرض خالق)[1]

و هنا تُطرح العديد من الأسئلة أهمها:

ما مدى تحرّر المخرج من قيود النّص الدّرامي ووصاية المؤلّف؟ هل عمله مجرّد ترجمة المكتوب إلى منطوق و مرئي؟ أم أنّه يملك هامشًا من الحريّة؟ وإن تمّ التّسليم بهذا، فيم تكمن إضافته النّوعيّة؟

وفي هذا السّياق يؤكّد أبو حسن سلام أنّ الإخراج المفسّر للنّص المسرحي لا يخلو من رؤية خاصّة بالمخرج، وفي ذلك إلزام له بإجراء إضافة فكريّة يحتملها فكر المؤلّف كما هو في نصّه المسرحي، ويضفي على هذا الفكر توكيدًا وإثراءً وإضاءًة لجوانب وقعت في الظّل، واستشفّ أهميّتها في بلورة المغزى المراد إيصاله، فلا يضيف حرف إلى الحوار لكنّه قد يحذف جزءً من حوار الشّخصيات ويستبدلها بجمل ضوئيّة أو بجمل حركيّة أو بجملة صوتيّة أو موسيقيّة أو تشكيلة لونيّة[2]

بناء على ما تقدّم يمكن الإشارة إلى أنّ كلّ محاولة للوصول إلى دلالة نهائيّة منيعة للخطاب المسرحي ستؤدي إلى فلتات دلاليّة لا حصرلها، لذا سيتم إيجاز أهم الجوانب المؤطرة في الآتي:

[1] أبو حسن سلام، المخرج المسرحي والقراءة المتعدّد للنص، مرجع سبق ذكره، ص 13.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 39.

- الخطاب المسرحي هو الخطاب المرتكّز على النّص الدّرامي الّذي أبدعه وكتبه المؤلّف، والمؤسس على قراءة المخرج الخاصّة الّتي مكّنته من اقتناص المعنى الكامن في بنيته العميقة، لينتقي وسائط التّعبير المختلفة، فتساهم في تشكّله اشتغال كلّ العناصر المسرحيّة الّتي تساعد على إنتاج المعنى وتلقّيه، فيشمل بذلك الخطاب المسرحي المؤلّف بنصّه والمخرج برؤيته، والممثّل بمهارته في الأداء الصّوتي والحركي، والسينوغرافيا بتصاميمها واشتغالها في خلق صورة العرض المسرحي وكذا مشاركة المتلقّي، والمؤكّد أنه على الرّغم من تفاوت أهميّة ودور كلّ عنصر يتوجّب عدم إقصاء وإسقاط أيّ منها، أي أن يُنظر إلى المسرح نظرة كلّية شموليّة، فما الخطاب المسرحي إلاّ إنتاج مشترك لا يمكنّ ردّه لفرد واحد أو قصره على أحد عناصره.
- الخطاب المسرحي بنيةٌ كلّيةٌ تتسّم بالتّماسك؛ فعناصره المكوّنة على تباينها واستقلاليتها، تنصهر مع بعضها في تناغم وتناسق لتكوّن وحدة عضويّة، ليتجسّد العرض المشهدي وفق الخطاب المسرحي الكلّي، الّذي يحكم الفعل والحركة في العرض. ليغدو فعلاً إبداعيًّا يتأسّس على الخشبة عبر اشتغال الأنظمة الدّلاليّة المختلفة. وحدثًا تلفظيًّا يروم فعل التّواصل المؤثّر، وإنتاجًا لغويًا فاعلاً وهادفًا يُصاغ لتحقيق غايات إقناعيّة وإنجاز أفعال تأثيريّة.

ولتبيّن خصوصيّة الخطاب المسرحي أكثر، سيتمّ البحث في بنيته وسياق تشكّله وطريقة اشتغاله لرصد خصائصه.

المبحث الثّالث: خصائص الخطاب المسرحي

يعتبر المسرح فنّ المفارقات، وكما وصفته آن أوبرا سفيلد(Opéra Sefeld) إنتاج أدبي وتمثيل مادّي، سرمدي متجدّد ومعاد إنتاجه ولحظي ثابت وقار إنتاجه[1]، حتّى أنّه لا يُقَدّمُ عبر سارد بل تتولى شخصيّاته تقديم نفسها، وتعرفنا بصفاتها من خلال الحوار، وتطوّر الأحداث، ليتشكّل الخطاب ويُلمس هذا بوضوح حينما يتحوّل النّص الدّرامي إلى عرض مسرحي تتكامل عناصره. ممّا يجعل الخطاب المسرحي متفرّدًا ومتميّزًا عن بقيّة أنواع الخطاب الأخرى، ولفهم مكمن تلك الخصوصيّة سيعمد البحث لعرض خصائصه في الآتي:

المطلب الأول: التّعدّد (Plurialisme)

يتّسم الخطاب المسرحي بالتّركيب والتّعقيد ومردّ ذلك التّعدّديّة الّتي تميّز تشكّله؛ وذلك على ثلاث مستويات أولّها تعدّديّة الأطراف، وثانيها الخطاب ذاته، وثالثها وسائل التّعبير والتّواصل.

1. تعدّد الأطراف:

نلمس خاصيّة التّعدّد في الخطاب المسرحي على مستوى الأطراف(المرسل والمتلقّي) وهذا ما ينتج عنه عائق اللاتناظر التّبليغي بين الإرسال والتّلقّي؛ فالتّواصل بين المؤلّف والجمهور باعتبارهم أشخاصًا حقيقيين يكون لا تناظريًّا؛ لأنّ مؤلّف المسرحيّة لا يظهر للجمهور، واللا تناظر نجده أيضًا بين شخصيّات المسرحيّة(المكتوبة) لأنّها ذوات متخيلة والتّناظر موجود بين الممثّلين. ويبين الشّكل الآتي ذلك:

[1] عبد المجيد شكير، من أجـل مقـاربة جمـاليّة للخطاب المسرحي، مجلة الذّخيرة، جامعة قاصدي مرباح، ع03، 2014، ص222.

قطب الإرسال	قطب التّلقّي
المؤلّف، الشّخصيّة، الممثّل	الشّخصيّة، الجمهور

تواصل تناظري

ذوات حقيقية

تواصل لاتناظري = ذوات متخيلة[1]

2. تعدّد الخطابات:

للخطاب المسرحي خاصيّة نوعيّة يكتسب منها خصوصيّته بوصفه خطابًا مركّبًا يتضمّن عدّة خطابات متوازيّة(خطاب مؤلّف النّص الدّرامي، خطاب مخرج العرض المسرحي، خطاب المتلقّي)؛ فالمسرح يشكّل مجموعة الخطابات المعدّة لنقل الرّسالة النّصيّة والمسرحيّة إلى المشاهد بأفضل طريقة ممكنة[2] ويوضّح جوليان هيلتون (J.hilton) ذلك قائلاً:« نقصد بتعدديّة النّص المسرحي مجموعة النّصوص الّتي يطرحها العمل المسرحي الواحد –باعتباره عملاً ابداعيًّا معقّدًا– متمثّلة في النّص المكتوب للمؤلّف ثم النّص الشّارح الّذي يطرحه المخرج ثمّ النّص كما يتلقّاه المتفرّج»[3] فالمسرح جنس أدبي و فنّ فرجوي، تتشارك فيه عدّة نصوص وتتوازى؛ فالنّص الدّرامي ركيزته الأولى، ونص الإرشادات المسرحيّة يأتي ليوجّه المتلقّي ويشكّل في ذهنه عبر اللّغة عرضًا تخييليًّا، ويعين المخرج على تجسّيد الفعل عبر رؤية المخرج من خلال نصّ العرض.

[1] عمر بلخير، مدخل إلى دراسة بعض الظّواهر التّداوليّة في اللّغة العربيّة الخطاب المسرحي نموذجا، مجلة إنسانيات، مركز البحث في الأنثربولوجيا الاجتماعيّة والثّقافيّة وهران، الجزائر، ع 14–15، ماي – ديسمبر 2001، ص111، 112.

[2] باتريس بافي، معجم المسرح، مرجع سبق ذكره، ص 464.

[3] جوليان هيلتون، نظريّة العرض المسرحي، مرجع سبق ذكره، ص32.

يتشكّل الخطاب المسرحي على ثلاث مستويات: فعلى مستوى التّأليف ينتج المؤلّف الخطاب الأدبي اللّساني اللغوي المعتمد على اللّغة، وعلى ما يميّزه من خصائص أدبيّة كوسيلة للتّواصل مع القارئ أوالمتفرّج، وعلى مستوى الإخراج للمخرج بدوره قراءة وتأويل للنّص الدّرامي، فيكتشف خطابه ويتفاعل معه ويجسّد رؤيته الخاصّة، مع ضرورة الإشارة إلى عدم إطلاق الأمر؛ فالمخرج يُخْضِع النّص لدراسة مسبقة لبنيته الدّراميّة ليختار المادّة و« المظهر الدّال للأثر الّذي يجب إبرازه على خشبة المسرح فالقراءة المختارة وتجسيد العمل مرتبطان بالعصر، وظروف الإخراج وكذلك بالجمهور الموجّه إليه العرض»[1]، أمّا المستوى الثّالث في تشكّل الخطاب المسرحي؛ فالممثّل يتفاعل مع النّص ويتشرب معانيه العميقة كأساس لتأديته فينتج خطابه الخاص أيضًا، ويتراوح أداء الممثّل بين تمثيل منظّم ومعدّ من قبل المؤلّف والمخرج، لكن للممثل« ميولاته الإيديولوجية وأسلوبه الخاص في تقمصه للدور، فأي كلمة ينطقها وأي حركة يؤديها تكون وفق اقتناعه ووفق موقعه من الحياة بطريقة عفوية وغير مباشرة»[2]، كما أن التّحويل الشّخصي وإعادة إنتاج جديد من قبل الممثّل انطلاقًا من المواد الموضوعة بتصرّفه وهنا تكمن الاحترافيّة وتتمايز القدرات والمواهب، ويُبرز بافي هذا التّصنيف وآثاره فالمـــمثّل « يضحّي في الحالة الأولى بالتّأدية من أجل إظهار نوايا المؤلّف أو المخرج فيغدو دمية متحركة، أما في الحالة الثّانيّة فيكون الأداء المرحلة الّتي نصنع فيها المعنى بالكامل لا كنتيجة لنظام قائم من قبل، وإنّما كهيكلة وإنتاج لهذا النّظام منذ بدء الإخراج الّذي يرفض أن يكون عبدًا للنصّ القوي والمتصلّب ضمن معنى واحد فإن الأداء لم يعد لغة ثانية بل المادّة الحقيقة للعرض»[3]، ويأتي التّعدّد على مستوى المتلقّي/ الجمهور انطلاقًا من كون

[1] باتريس بافي، معجم المسرح، مرجع سبق ذكره، ص.292

[2] سعدية بن سيتي، العرض المسرحي بين الإرسال والتّلقي، مجلة إشكالات في اللّغة والأدب، مج 08، ع02، 2019، ص 322.

[3] باتريس بافي، المرجع السابق، ص292.

قراءة المتلقّي تندرج ضمن بحثه عن المعنى معتمدًا على وحدّات دلاليّة تمكّنه من القراءة والتّأويل وفق افتراضات ممكنة فيتمّ استنتاج المعنى باشتراك مجموعة الأنظمة الدّالة، فالمتلقّي كما يصفه كوفين(Corvin) لا يتابع المعنى فقط، بل شاهد أيضًا على ولادته، بل يُنتجه في علاقة تواصل مع العرض[1] وهذا ما يحرّك في الأذهان التّساؤل الآتي: ماذا نقصد بخطاب المتلقّي /الجمهور؟ وكيف ينشأ؟

يعدّ المتلقّي/ الجمهور كطرف أساس في تشكّل الخطاب المسرحي واشتغاله، وفي علاقته وتفاعله مع النّص/ العرض يمارس عملاً نقديًّا في ضوء اختباراته السّابقة، وهذا ما أسماه بافي بالانفتاح على الخارج الّذي يقود إلى التذرّع بالنّص للتّواصل إلى تفسيرات متتاليّة غير نهائيّة، وعلى التّلاعب بكل التّداخلات الممكنة بين النّص والخشبة[2]، وعبرّت عنه نهاد صليحة بوصفها المسرح نشاط إنتاجي جماعي جدلي، تتحوّل فيه الممارسة الإبداعيّة إلى ممارسة اجتماعيّة/ معرفيّة، عبر عمليّات الإرسال والتلقّي، وإعادة الدّلالة بصورة مستمرّة. .. إنّه نشاط إنتاج حي وعابر[3] وتصف نورة لعزاوي التّعدّدية من جانب آخر« فنحن أمام نص/ نصوص موازية: نص الكاتب، نص الحوارات، نص القارىء، نص المخرج، نص الممثّل، نص المتلقي...فالخطاب المسرحي خطابات موازية لكلّ منها ما يميزه عن الأخر»[4].

وبهذا فمعنى التّعدّديّة في الخطاب المسرحي أنّ النّص الدّرامي خطاب أدبي لساني يعتمد على اللّغة، وعلى ما يميّزه من خصائص أدبيّة كوسيلة للتّواصل مع القارئ أو المتفرج؛ فالنّص يحافظ على طبيعته اللّغويّة ويتحوّل إلى كلام منطوق في العرض

[1] باتريس بافي، معجم المسرح، مرجع سبق ذكره، ص 292.

[2] المرجع نفسه، ص266، 267.

[3] ينظر: نهاد صليحة، المسرح بين الفن والحياة، مطابع الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، دط، 2000، ص 11.

[4] نورة لعزاوي، الخطاب المسرحي، مرجع سبق ذكره، ص144.

المسرحي، وهو أساس تولّد خطاب المخرج وانطلاقة العرض المسرحي الّذي تشترك فيه عدّة فنون، ويمتزج فيه اللّساني بالسّمعي والبّصري، ليُكون في الأخير« خطابًا دالاً تتظافر في نسج بنيته مقوّمات الأداء المسرحي من تمثيل وديكور وإكسسوار وملابس وإضاءة»[1]، ليكتمل بتفاعله مع بقيّة العناصر المسرحيّة كآليّة إرسال للعلامات، ويتفاعل المتلقّي بدوره مع هذه العلامات.

3. تعدّد الوسائل التّعبيريّة:

يتفرّد المسرح بقدرته على توظيف الأشكال التّعبيريّة، وقد أشار رولان بارث (Roland Barthes) إلى تعدّديّة تلك الوسائل في كتابهEssais Critiques حين يقول متحدّثًا عن الخطاب المسرحي:« إنّنا إذن بصدد تعدّديّة صوتيّةPolyphonie إخباريّة حقيقيّة، وهذا هو التّمسرحLa Théâtralité سُمْكٌ من العلامات»[2]، فخاصيّة التّمسرح تتشكّل من تداخل وتكثيف للعلامات، فالتّعدديّة منشؤها الوسائط الّتي تشكّل الخطاب المسرحي(الملفوظ النّصي، وجسد الممثّل، والدّيكور، والإكسسوار، والموسيقى، والملابس، والماكياج... إلخ)، في صورة توازي وتكاتف، حيث يجد المتلقّي نفسه في أي لحظة من لحظات العرض مستقبلاً لعدد من العلامات من مصادر متنوّعة، تبثّ رسائل متزامنة رغم تفاوت حضورها، وسرعة إيقاعها تتراوح بين اللّغوي والحركي والبّصري، وهذا ما يمنح قوّة الأثر المسرحي. والّتي تتوقّف مباشرة كما يرى فانجنر(Wagner)على ما يدركه المتفرّج في وقت واحد بفكره وحسّه [3] ليغدو المسرح فنًا شاملاً، يحدث أثرًا كليًّا.

---

[1] أوعيل حمزة، آليات التّواصل وإنتاج الدّلالة في الخطاب المسرحي، مرجع سبق ذكره، ص 147.

[2] المرجع نفسه، نفس الصفحة.

[3] سامية أحمد أسعد، الدّلالة المسرحيّة، مجلّة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج10، ع04، 1980، ص 96.

يمنح التعدّد الخطاب المسرحي خاصيّة التّحقّــق؛ فبالنسبة إلى دوبينياك (D´aubignac) فإنّ الخطاب في المسرح يجب أن يبدو وكأنّه« أفعال الّذين نظهرهم لأنّ الكلام هنا يعني الفعل، غالبًا ما اعتبر الخطاب المسرحي وكأنّه مركز حضور ومكان فعل شفهي»[1] فبمجرد النّطق بالملفوظات نتخيل الفعل وإن لم يتجسّد على الخشبة، فلو قال البطل إنّني ذاهب إلى الملك نتخيّله فعليًّا في طريقه نحو القصر، ولو جاء في النّص دخل البطل ملهوفًا نتخيّل ملامحه متأثرًا.

إنّ تعدّد الوسائل التّعبيريّة في المسرح يثري خطابه ويقوي تأثيره؛ فهو يملك لغتــه العامة وهذا ما يتيح له مخاطبة الجمهور بتباين شرائحه؛ فالخطاب المسرحي أكثر تحرّرًا وانفتاحًا، حيث يستنفر كلّ الوسائل ليتعدّد المعنى ويتمكّن المتلقّي مــن تأويــل العلامــات ضمن الاحتمالات الممكنة.

المطلب الثّاني: محاكاة الواقع(la réalité simulation)

بالنّظر إلى المضمون والطّبيعة وخصائص الخطاب المسرحي من حيث الموضوع فالمؤلّف يضمّنه مجموعة أفكاره، ونظرياته سواء السّياسيّة أو الاجتماعيّة، إنّها الوعاء الّذي يتضمّن الأماني والأحلام والرّغبات الّتي يحلم المؤلّف بتجسيدها[2]، فالخطاب المسرحي يتوفّر على كلّ مقوّمات الخطاب التّواصلي العادي، يتوسّله المبدع لتبليغ فكرة وتجسيد واقعة اجتماعيّة، ليجعله عمر بلخير تمثيل للكلام في العالم؛ يعكس أفكار الإنسان وأحاسيسه وعلاقته بالعالم وبالأخرين، ويعتبر وسيلة تعبيريّة عن أفكار وإيديولوجيات قد يتعذّر على المؤلّف التّصريح بها، يسعى من خلاله لإقامة علاقة بالقارئ أو الجمهور فيكون الخطاب على صورتين:

- علاقة مباشرة بين الشّخصيات والممثّلين حيث يكون الخطاب مباشرًا.

[1] باتريس بافي، معجم المسرح، مرجع سبق ذكره، ص66.

[2] شكري عبد الوهاب، النّص المسرحي، مرجع سبق ذكره، ص 03.

- علاقة غير مباشرة بين المؤلّفين والجمهور ويكون الخطاب في هذه الوضعيّة غير مباشر، يصاغ غالبًا بطريقة تلميحيّة[1]

وبالتّالي فالخطاب المسرحي صورة للكلام اليومي الّذي يجري بين النّاس، ويأتي طابقًا للأحاديث الحقيقيّة بكل أبعادها، وهذا سليم لأن المسرح صورة للحياة بكلّ تفاصيلها والمؤلّف والمخرج في عمليّة الإبداع لن يخرجا عن العرف التّخاطبي والاجتماعي، وخطاب الشّخصيّات المسرحيّة والممثّلين هو ذاته خطاب المتكلّمين في الواقع، وكذا التّناوب على الأدوار الكلاميّة، لكنّ ذلك التّطابق نسبي؛ لأنّ أساس المسرح محاكاة الواقع بعيدًا عن التّمثيل الحرفي والتّصوير الاعتيادي، الّذي سينزع عنه خصوصيّته ولن يجذب القارئ أو المتفرّج، ويبعده عن أهدافه الحقيقيّة (تجسيد الواقع بكل جوانبه، الإمتاع، النّقد الغير مباشر...) فللمسرح لغة يعبّر بها عن الواقع بأدوات فنيّة ملائمة ليصف الواقع الناشئ في النّفس الباطنة. توزّع الأدوار على الأشخاص، وبالتّالي فإنّ المؤلّف لا يمكنه أن يخرج عن الأعراف الخطابيّة والاجتماعيّة للّغة الّتي يكتب بها ويقدّم بها عمله.

المطلب الثّالث: اللا تجانس (Hétérogènes)

يشمل الخطاب المسرحي المؤلّف بنصّه، والمخرج برؤيته، والممثّل بأدائه الصّوتي والحركي، والسّينوغرافيا بتعدّد الفنون الّتي تشتغل مجتمعة لخلق صورة العرض المسرحي، فهو كما تصفه أوبرا سفيلد(Opéra Sefeld) يملك خاصيّة نوعيّة لا تكون له هويّة إلاّ بها تتمثّل في كونه غير متجانس العناصر الّتي تشكّله[2] فاللاتجانس سمته التّركيبيّة المميزة.

ويُبرِز باتريس بافي(Patrice buffy) خصوصيّة الخطاب المسرحي وسمة الازدواجيّة الّتي تميّزه؛ فهو من جهة يرتكز على النّص الدّرامي الّذي ينتظر حالة بيان

[1] عمر بلخير، مدخل إلى دراسة بعض الظّواهر التّداولية في اللّغة العربيّة الخطاب المسرحي نموذجا، مرجع سبق ذكره، ص107.

[2] عبد المجيد شكير، النّص المسرحي، مرجع سبق ذكره، ص222.

مشهدي، أمّا من جهة العناصر الّتي تسهم في تشكّله فيتشابك المنطوق الشّفوي مع لغة غير منطوقة مستندًا على تعريف م. إيساشاروف(m .issacharoff) حينما قال: ما يميّز استعمال المسرح للّغة الملفوظة، انطلاقًا من عرض الفكرة وبيانها في بعدها الشّفوي، حتّى نطال غير الشّفوي(في بعدها البّصريّ المنظور) أي حركات، وإيماءات، وتحرّكات، وأزياء، وأجساد، ولوازم وديكور[1] فالنّص الدّرامي يحمل في مضانه خطاب مؤجّل يرتهن اكتماله وتلقّيه بالتجسّيد الفعلي، واستعمال اللّغة شفهيًّا وبوجود المعينات غير اللّفظيّة، فتتعدّد قراءاته وتتنوع تبعًا للمتلقي وخبرته بالحياة وقدراته التّأويلية.

ليبالغ رولان بارت بوصف المسرح بأنه:« آلة إلكترونيّة تقوم بإرسال عدد معيّن من الرّسائل إلى عنوانكم. ..في التّوقيت الزّمني نفسه ولكن بإيقاعات مختلفة وبطريقة نتسلّم فيها في هذه الفترة الزّمنيّة ست أو سبع معلومات مستقاة من الدّيكور والأزياء والإضاءة وحيّز الممثلين وحركاتهم وإيماءاتهم وأقوالهم»[2]، وبالتّالي فقد أقصى بارت ظاهريًّا البعد الإنساني في المسرح بنعته بالآلة، الّتي توجّه رسائل عبر العلامات، ولكنّه على الأرجح قصد سيرورة إنتاج المعنى وتزامن اشتغال العلامات اللّغوية وغير اللّغويّة.

وفي ذات السّياق يقول نديم معلا: إن الكلمة في المسرح فعل، وصلب الدّراما وجوهرها فعل، وقد يقوى الفعل الذي يتجسّد في الإيماءة والحركة[3] فالعرض المسرحي يعتبر تكثيف علاماتي، بحيث تصدر عن الممثّلين ملفوظات لغويّة تتلاقح مع الحركي والبصري(حركات الممثّل، الماكياج، الملابس، الإضاءة، الدّيكور، الموسيقى)، ولهذه الرّسائل خصوصيّة التّزامن، فعلى الرّغم من اختلاف إيقاعها تجتمع العلامات زمنيًّا على تباين أصنافها، وتتناغم فيما بينها لتبليغ رسالة ما للمتلقّي.

[1] باتريس بافي، معجم المسرح، مرجع سبق ذكره، ص180.

[2] المرجع نفسه، ص180.

[3] نديم معلا، لغة العرض المسرحي، مرجع سبق ذكره، ص 18.

فمن حيث التّركيب يعتبرالخطاب المسرحي وحدّة تتنوّع ضروب عناصرها المكوّنة؛ فالمسرح مشروع مشترك تنخرط ضمنه عدّة فنون، وهذا ما عبّر عنه كريغ (Craig) قائلاً: «إنّه مصنوع من الحركة الّتي تشكّل ضمير الفنّ عند الممثّل، ومن الكلمات الّتي تشكّل جسم المسرحيّة، ومن اللّون والخطوط الّتي تمثّل روح الدّيكور المسرحي، ومن الإيقاع الّذي هو ركيزة الرّقص»[1] فالكلمة التي ينطقها الممثل على خشبة المسرح تتحد مع بقية العناصر لتغدو وسيلة الفعل؛ فهي تؤثر في المتلقين وتساهم في نشؤ التفاعل.

وهذا ما جعل فاغنر(R.wagner) يطلق مصطلح المسرح الشّامل، ويعني حرفيًّا العمل الفني الشّامل أو الإجمالي، يترجم أحيانًا إلى المسرح التّام. وتبحث جماليّة فاغنر عن« الأثر الفني الأكثر مجتمعيّة الّذي يكون توليفًا مركّبًا من الموسيقى والأدب والرّسم والنّحت والهندسة والفنون التّشكيليّة المسرحيّة. ..إلخ »[2] ومردّ ذلك أنّ المسرح قائم على ثنائيّة (النّص/ العرض)، فهو جنس أدبي و فنّ فرجوي، يتأسّس على المكوّن الأدبي اللساني، ليمتزج عرضًا بالفني التقني؛ ويغدو الخطاب المسرحي كلاًّ قائمًا على التّنوّع و العلاماتSignes غير المتجانسة؛ حيث تنقسم تلك العلامات إلى علامات لسانيّة وأخرى غير لسانيّة(سمعيّة وبصريّة) فالتّبليغ المسرحي يتّخذ لنفسه عدّة لغات فنيّة من إيقاع وحركة وأضواء وملابس وماكياج. ..إلخ، حيث ينهض على نظام تعدّدي قائم على التّنوّع، لكنّه يتّخذ توازنه من انحلال عناصره غير المتجانسة في بوتقة واحدة، لتندمج بعد فقد بعض استقلاليّتها إن لم نقل جلّها، ويتشكّل الخطاب المسرحي نتيجة ذلك التّمازج كفنّ دلالي يخاطب المتلقّي بأصوات متعدّدة متناغمة غير متنافرة، وخاصيّة اللاتجانس تجعل الخطاب المسرحي أكثر اتساعًا وانفتاحًا، إلى الحدّ الّذي لا يمكن اختزاله في جانب من الجوانب، فيخلق تفاعلاً وجدلاً بين المرسل والمتلقّي مما يثريه ويتيح تعدّد قراءاته.

[1] باتريس بافي، معجم المسرح، مرجع سبق ذكره، ص92.

[2] المرجع نفسه، ص255.

المطلب الرّابع: حواري(Dialogal)

يُعتبر الحوار طريقة للتّواصل، وفي ذات الوقت علاقة وممارسة تتمّ ضمّن وضعيّة قائمة على التّبادل الكلامي بين طرفين أو أكثر، فمن النّاحيّة الاصطلاحيّة فالحوار في معناه العام هو:« نوع من الحديث بين شخصين أو فريقين، يتمّ فيه تبادل الكلام بينهما بطريقة متكافئة فلا يستأثر به أحدهما دون الآخر، ويغلب عليه الهدوء والبعد عن الخصومة»[1] وهناك من« يستعمل دونما تمييزDialogal، Dialogique للدّلالة على الملفوظات التّفاعليّة أمّا البعض الآخر فيقيم تعارضًا بينهما»[2]، ويُشار هنا إلى أنّ حواري من وجهة نظر باختين(M.bakhtine) ينطبق على كلّ خطاب سواء كان هناك حوار بالمعنى الدّقيق للفظ أم لا، وهذا بسبب الحواريّة الجمة اللّصيقة باللّغة.

يمثّل الحوار عنصرًا جوهريًّا في بناء المسرحيّة، وبوصفه سلسلة المقاطع أو التّبادلات الكلاميّة المرتبطة في ما بينهما ذات الهدف الواضح، يفرض توزّع الأدوار بين عدد من الشّخصيّات المسرحيّة*. ويتوجّب هنا التّفريق بين الحوار المسرحي عن الحوار اليوميّ؛ ويعرفه الدكتور يحي سليم البشتاوي بوسيلة التّفاهم بين الشّخصيات، يستخدمه المؤلف في عرض الأحداث وتطوير الشّخصيات وشرح الفكرة العامّة للنص[3].

---

[1] أصول الحوار، إصدار النّدوة العالمية للشباب الاسلامي، ص 06 نقلا عن: يحي بن محمد حسن بن أحمد زمزمي، الحوار آدابه وضوابطه في ضوء الكتاب والسّنة، مرجع سبق ذكره، ص22.

[2] دومنيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، مرجع سبق ذكره، ص36 .

* يعرف روشكا (rushka) التّنظيم الدّينامي المتكامل أو التركيب الموحّد للخصائص النفسية التي تتصف بالثبات وبدرجة عالية من الاستقرار متظمنة المظهر العقلي الخاص بالإنسان (ينظر: يحي سليم البشتاوي، منهجية الإخراج المسرحي، دار الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط01، 2012، ص 45).

[3] المرجع نفسه، ص49.

حيث يرى عمر بلخير أنّ الخطاب المسرحي يتشكّل في بنية حواريّة تشبه إلى حدّ بعيد البنية الحواريّة للخطاب العادي[1]، لكن على الرغم من التّشابه الظاهري بينهما إلاّ أنّ الاختلاف جوهري، وهناك دراسات جادّة اهتمّت بهذا وعلى الأخص أبحاث كاترين أوريكيوني(c.orecchioni) ودومنيك مانغونو(d. maingueneau) فخصوصيّة الخطاب في المسرح تكمن في كونه« مقتصدًا ودلاليًّا لأنّه لامجال للثرثرة والاعتباطيّة في المسرح»[2]، وهذا ما يعرف بالاقتصاد اللّغوي والتّكثيف الدّلالي؛ فبالنّظر إلى طبيعة الخطاب المسرحي نجد أنّه حواري مركّب ومنفتح؛ حيث يستند على السّمعي والبّصري والحركي، منفتحًا على الأنظمة العلاماتيّة الدّالة اللّغويّة وغير اللّغويّة، حيث تتعدّد فيه وسائل التّعبير متجاوزًا انغلاق النّص المدوّن، ومبتعدًا عن الثّرثرة فلغته خاصّة طبيعةً وتركيبًا.

يمكن القول أنّ المسرح يتضمّن حوارات لا متناهية؛ حيث نلمس حوارًا خفيًّا بين المبدع الأول – المؤلّف – والمخرج كمتلق ومبدع ثان، يتشكّل ويكتمل الخطاب المسرحي عبر قراءته ورؤيته الخاصّة؛ فيضفي لمسته بانتخاب وسائل التّعبير ليُظهر أو يلمّح عبرها عن مقاصد ظاهرة أو خفيّة. يتلقّفها الممثّل وينخرط معها في حوار استنطاقي، ليجسّدها بملفوظاته وحركاته التّي تحاور بدورها المتلقّي أو القارئ.

بناء على ما تقدم جُمع شتات الأفكار الّتي تطرق البحث إلى ذكرها وعرضها، لتقريب مفهوم الخطاب المسرحي إلى الأذهان موجزة في الآتي:

[1] ينظر: عمر بلخير، مدخل إلى دراسة بعض الظّواهر التّداولية في اللّغة العربيّة الخطاب المسرحي نموذجا، مرجع سبق ذكره، ص106.

[2] ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مرجع سبق ذكره، ص 186.

- الخطاب المسرحي بوصفه أحدّ صور التّواصل، يعدّ الحوار سمته الظّاهريّة، لكنّه يتجاوزه؛ فليس المقصود بالخطاب المسرحي ذلك التّبادل الحواري بين الممثّلين فحسب، بل الحوار أحد عناصر المسرحيّة الّذي يرتكز عليه بناء هيكلته.
- الخطاب المسرحي واسع مفتوح؛ فلا يمكن اختزاله في جانب من الجوانب الّتي تشترك وتتوازى في تشكّله؛ كونّه خطاب مركّب يتشكّل من تلاقح(اللّغوي السّمعي والبّصري، والحركي)، يتأسّس على النّص الدّرامي للمؤلّف و قراءة المخرج الخاصّة واقتناصه للمعنى الكامن في بنيته العميقة، ليتشرّب بعدئذ الممثّل خطاب العرض ليجسّده بملفوظاته وحركاته الّتي تحاور بدورها المتلقّي، فتتشارك بذلك كلّ العناصر المسرحيّة الّتي تساعد على التّعبير عن المعنى وإنتاج الخطاب وتلقيه.
- الخطاب المسرحي غير ثابت ولا مستقر لتحرره؛ فعلى الرّغم من أنّه ينطلق ويتقيّد بنص المؤلّف، لكنه ينفلت ويتحرّر إذا ما انتقل إلى الشركاء الفاعلين؛ حيث يكتمل برؤية المخرج، ومهارة الممثّل في الأداء الصوتي والحركي، والسّينوغرافيا بتصاميمها واشتغالها في خلق صورة العرض المسرحي، ليكتمل العمل على الخشبة بأبعاده المكانيّة والزّمانيّة مُتجسّدًا في الممثّلين وتفاعل وتأويل المتلقّي.
- الخطاب المسرحيّ بنية كلية تتسم بالتّماسك؛ حيث تنصهر عناصره المكوّنة على تباينها واستقلاليّتها مع بعضها في تناغم وتناسق لتكوّن وحدّة عضويّة، ليتجسّد العرض المشهدي وفق الخطاب المسرحي الكلّي، الّذي يحكم الفعل والحركة في العرض. ليغدو فعلاً إبداعيًّا يتأسس على الخشبة عبر اشتغال الأنظمة الدّالة جميعها.
- المسرح يتميّز بتحقّقه الإنساني؛ حيث يعتمد أساسًا على الوجود البشري والتّحقّق المشهدي، خاصة أنّ المسرحيّة كُتبت لتُعرض؛ حيث تعرض الفكرة شفهيًّا ويتجسّد

الفعل فنيًّا وبصريًّا، ليكون التّأثير في المتلقّي أسرع وأقوى، وهذا ما يميّز الخطاب المسرحي عن الخطاب الأدبي.

المبحث الرّابع: إشكالات الخطاب المسرحي

يُمثّل المسرح مرآة الأمّة ولسان حالها؛ فعلى ركحه تُجسِّد الشّعوب واقعها الاجتماعي، وتطأ على خشبته عالمًا يبرز معاناتها ويرسم أحلامها وتطلعاتها، فهو أقرب الفنون إلى الذّات بتصويره التّجربة الإنسانيّة بكل جوانبها، يبرز فيه الوجود الإنساني حركةً وسكونًا، وتتجلّى فيه النّفس البشريّة بانفعالاتها وسلوكاتها، ليحاكي الحياة بكلّ تفاصيلها لكن بلغة خاصّة ومركّبة؛ ففيه تتنوّع طرق الاتّصال والتّواصل لتبليغ محتوى أدبي وفني، حيث تتظافر فيه الأنظمة الدّالة ليتشكّل الخطاب المسرحي، وذلك التّنوّع يجعل الظّاهرة المسرحيّة ذات طبيعة معقّدة، مما يطرح العديد من الإشكالات سيتم عرضها لتبيّن حقيقتها.

المطلب الأول: المسرح بين النّص والعرض:

يعدّ المسرح أحد أشكال التّعبير عن الأفكار والأحاسيس البشريّة، والّتي تجمع بين فن الكلام وفن الحركة، وعلى الرغم من بساطة ظاهره إلاّ أنّه على قدر من التّعقيد بحكم طبيعة العمل المسرحي وتعدّد جوانبه؛ إذ يتشكّل من نصّ مكتوب يحمل خصائص أدبيّة، وعرض فني، يتأسّس على تظافر عدّة تخصّصات ومهارات فنيّة وتقنيّة، حيث يُقام في النّص المسرحي عالم متخيّل يتحوّل إلى تجسيد واقعي في صورة عرض على خشبة المسرح أمام الجمهور، يؤدّيه ممثّلون يجمعون بين اللّغة المنطوقة، والأداء والحركة المرئيين، فتحوّل الشّخصيات المتخيّلة إلى شخصيّات واقعيّة ضمن فضاء تتلاقح فيه عدّة فنون لتتشارك في تشكيل الصّورة، وتبليغ الرّسالة.

الحقيقة أن قيام المسرح على ثنائية (النص/ العرض) يثير جدلاً متواصلاً؛ حيث يبرز كلّما أُثيرت قضيّة أولويّة وأحقيّة النّص الدرامي أو العرض البصري لتحديد جنس المسرح ذلك أنّ« الطّرف الأوّل من الثنائيّة يجعله قريبًا من الأجناس الأدبيّة، في حين يجعله الطّرف الثّاني جزءًا ممّا يسمى بفنون الفرجة»[1]، وعبر ذلك التّجاذب الحاصل بين الثنائيتين، طُرحت عدة إشكاليات يمكن عرضها عبر تساؤلات لا متناهية أهمّها:

- هل نقصد بالمسرح النّص أم العرض؟
- أيُعتمد المكون اللّغوي والجانب الأدبي لتحديد جنس المسرح، أم أنّ الخصائص الفنيّة هي الّتي تُكسبه تفرّده وخصوصيّته النّوعيّة؟
- هل العرض مرهون بقراءة المخرج الخاصّة للنص، أم أنّه منتج أساسًا متضمنًا العرض في ثنايا كلماته؟
- هل من الممكن وجود العرض دون نص؟ وما طبيعة العلاقة الّتي تربط بين النّص و العرض؟

لقد ارتبطت هذه التساؤلات ببروز توجّهات متباينة حول ثنائيّة(النّص/ العرض) وعلاقة الجانبين بماهيّة المسرح؛ فكلّ يعبر عن وجهة نظره لتكون حاضرة؛ فكان من قدّم جانبًا على الآخر، وهناك من نادى بعدم الفصل والقول بالتّكامل بينهما. والثّابت أنّ قضية (النص/ العرض) قد طُرحت منذ ظهور المسرح من خلال طغيان وغلبة جانب على الآخر؛ فقد كان النّص لدى اليونان هو الأساس والمهارة اللّفظيّة هي المعيار في نجاح الممثّل، الّذي كان يُسمىHipokrites ومعناه الّذي يجيب، أمّا في المسرح الرّوماني فكان العرض بمكوّناته يطغى على النّص، والمهارة الجسديّة أهمّ، وكان يسمّى الممثّل Histrion ومعناه الّذي يرقص، وكانت المهنة تتطلّب تدريبًا جسديًّا شاقًا في المسارح الشّعبيّة الّتي

[1] حسن يوسفي، قراءة النّص المسرحي، دراسة في مسرحيّة شهرزاد لتوفيق الحكيم، مطابع أفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، المغرب، د ط، د ت، ص 08.

تتطلّب أداءً[1] وهذا يعكس قِدم مسألة أحقيّة النّص أو العرض في الأولويّة لتجسيد المسرح مفهومًا ووجودًا واقعيًا.

تُظهر الدّراسات والأبحاث الّتي تناولت قضية(النّص/ العرض) وجود ثلاثة مواقف متباينة إزاءها« فالأول يرى أنّ المسرح أدب قبل أنّ يكون فنًا، والثّاني يراه فنّ قبل أن يكون أدبًا، والاتّجاه الثّالث يؤمن أصحابه بالتّكامل بين الأدب والفنّ في المسرح»[2]، فالاتّجاه الأوّل يرى أنّ أهميّة المسرحيّة تكمن في حسن اختيار النّص، والاتّجاه الثّاني يجعل العرض المسرحي سر نجـــاحها، أمّا الاتّجاه الثّالث فيتوسّطهما ويقول بالتّكامل بين النّص والعرض. ولإبراز سعة الجدل الحاصل حول هذه القضيّة سيعرض البحث تلك الآراء اختصارًا في الآتي:

1.النّظريّة الدّراميّة الكلاسيكيّة:

يقدس المسرح الكلاسيكي النّص كأساس، يضمن خلود المسرح عبر العصور، فهو يسبّق العرض ويصاحبه، ويُعلي أصحاب هذه النّظريّة من شأن النّص على حساب عناصر المسرح الأخرى وعلى رأسها العرض، الّذي يعتبرونه ثانويًّا وآنيًّا، فآثاره تتبدّد بانتهاء زمن عرضه على الجمهور.

ترتكز هذه النّظريّة في بناء توجّهها ومنحها النّص تلك السّلطة على كتاب فن الشّعر لأرسطو، الّذي صنّف المسرح وفق أدبيات الشّعر والنّثر. فالنّص الدّرامي لدى أرسطو ليس مشروعًا لعرض مسرحي، يحتاج لجهد فناني المسرح حتّى يتحقّق ويكتمل،

[1] ينظر: ماري الياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مرجع سبق ذكره، ص47.

[2] يونس لوليدي، المسرح بين أدبية النّص وفنيّة العرض من الفضاء النّصي إلى الفضاء الرّكحي، مجلة البيان، ع332، مارس 1998، ص06.

بل هو مؤلّف أدبي لغوي مكتمل بذاته، لا يحتاج شيئًا خارجه وقد اعتبر العرض المسرحيّ لهذه النّصوص الدّراميّة الأدبيّة عنصرًا هامشيًّا يشغل أدنى مرتبة في عناصر الدّراما، ويمكن بل من الأفضل الاستغناء عنه تمامًا[1]

ويؤكّد باتريس بافي هذا الطّرح فالنّص هو العنصر الأوّل والهيكليّة الأساسيّة للفن المسرحي، والخشبة(العرض) والمرئي كما يقول أرسطو لا يأتي إلاّ لاحقًا ويكون مصطنعًا وفضفاضًا، وهو لا يتوجّه إلاّ إلى المعاني والخيال ويحوّل نظر الجمهور عن الجمالات الأدبيّة للحكاية وانعكاساتها على الصّراع الدّرامي[2]. وبالتّالي فبافي يوافق أرسطو في جعل النّص المسرحي مكتفيًّا بذاته؛ مكتملاً بخصائصه الأدبيّة الّتي تحدّد ماهيّته وتَحَقُّق وجوده نابع منها، وما العرض إلاّ عنصر هامشي ويفضل الاستغناء عنه والاكتفاء بالجوهري في المسرح وهو النّص. وبهذا فهم يعتبرون المسرح نوعًا أدبيًّا شأنه شأن الرّواية والشّعر، يقوم على نص مكتوب يحمل خصائص أدبيّة، وهو أساس العمليّة الإبداعيّة المسرحيّة.

بل يذهب أصحاب هذه النّظريّة إلى أن النّصوص الجيّدة المتميّزة بأدبيّتها يمكنها الاستغناء عن عرضها، فالعرض المسرحي فنّ جماهيري شعبي ينفتح على العامّة والأميّين. أمّا القراءة فهي فنّ الخاصّة ونشاط فردي. حتّى أنّ أرسطو يفضّل النّص المقروء على العرض، وبذلك يكون قد رفض ضمنيًّا شكلاً فنيًّا جماهيريًّا يسهُل فهمّه وتذوّقه لصالح شكل فنيّ خاص لا يفهم قواعده إلاّ القلة[3]، ويرى الكاتب المسرحي الفرنسيHenry Besque(1837-1899) أنّ: المسرح الحقيقي هو مسرح المكتبة، ويقولHenri gouhier(1898-1994) أنّ: الامتحان الحقيقي للعمل الدّرامي ليس هو

[1] ينظر: نهاد صليحة، المسرح بين النّص والعرض، مكتبة الأسرة، القاهرة، مصر، د ط، 1999، ص13، 14.

[2] باتريس بافي، معجم المسرح، مرجع سبق ذكره، ص532.

[3] جوليان هلتون، نظريّة العرض المسرحي، مرجع سبق ذكره، ص 33.

العرض؛ فالعمل الجيّد يجب أن يصمد أمام الامتحان الآخر الّذي هو غياب العرض. فالعمل الجيّد ليس في حاجة على الاطلاق إلى عرض[1]. وبالتّالي فقد تمّ التّركيز على البعد الرّوائي في النّص وهيمنة الكلمة بمعناها وشاعريّتها، فَفُصل النّص الدّرامي المكتوب عن العرض المسرحي المرئي والمسموع، وأعليت مرتبته لتقتصر عليه ماهيّة المسرح، ممّا يجعله حكرًا على الفئة الخاصّة من القراء الّتي تمتلك آليّات قراءته.

يؤسّس أصحاب الاخذ بالنّص المسرحي توجّههم على أنّ المسرحيّة في أيّ زمان ومكان وكيفما كان شكلها، و طريقة عرضها على المتلقّي تعتمد على الفكرة الّتي يحملها المؤلّف ويرنو تبليغها« فدون وجود النّص الأدبي الّذي تخبره عبقرية الأديب وتحمله القيم الفكريّة والفنيّة الرفيعة لا يمكن أن تقوم لفن المسرح قائمة، فالمسرحيّة قبل أن تُنجز على خشبة المسرح إنّما تكون فكرة في ذهن كاتبها، ثم تظهر إلى الوجود في أحضان اللّغة، فلا عرضًا مسرحيًّا بلا نص ولو كان مرتجلاً»[2] أي أنّ تأسيسهم كان على ضرورة وجود اللّبنة الأولى لأي عرض والمتمثّل في الفكرة ليكون وجود المسرح الحقيقيّ في الذّهن.

علينا أن نؤكّد على الأهميّة القصوى للنص في المسرح وضرورته وأسبقيّته؛ فهو المكوّن الأساس الّذي يحقّق للمسرح وجوده كجنس أدبي بما يتوّفر عليه من سمات أدبيّة، ويخلّده عبر العصور، والقارئ الّذي يملك آليّات قراءته يتذوّقه ويستمتع بإقامة ذلك العالم المتخيّل في ذهنه، أمّا العرض فيَختزل أصحاب هذا الاتّجاه دوره في تفسير و ترجمة النّص، حيث يقوم الممثّلون بتشخيص الأحداث الواردة في النّص المسرحي، ومعنى أنّه قراءة ثانيّة للنّص فهو لاحق وتابع له، ووجود المسرح مرهون بوجود النّص الدّرامي

[1] ينظر: يونس لوليدي، المسرح بين أدبية النّص وفنيّة العرض من الفضاء النّصي إلى الفضاء الرّكحي، مرجع سبق ذكره، ص10.

[2] عز الدّين جلاوجي، النّص المسرحي في الأدب الجزائري دراسة نقديّة، مطبعة هومه، الجزائر، د ط، 2007، ص17.

أولاً؛ فالنّص حامل للفكرة الأساس واللّبنة الأولى لكنّ المؤكد أنّ النّص على أهميّته وأسبقيّته وتحقيقه الفائدة والمتعة للقارئ، إلاّ أنّه يبقى غير كافٍ في أغلب الحالات، والتّعصّب للنّص يقصي كلّ إضافة إبداعيّة للمتلقي بدءًا من المخرج، وانتهاءً بالجمهور فالنّص يشي بأسرار قد تذاع وتظهر في العرض، حيث تعضد الكلمة بالحركة والإيماءة وغيرها من الوسائط غير الملفوظة، وقد تنوب عنها وتبلّغ مالم يفصح عنه المؤلّف واستشفّه المخرج من القرائن والسّياقات المختلفة، ليصبح متاحًا للجمهور بكل شرائحه وتباين قدرات أفراده وتفاعلهم.

2. نظريّة العرض المسرحي:

شهد العالم مع مطلع القرن العشرين تطوّرًا على مستوى العلوم والفنون والفلسفة، فانعكس ذلك على الأفكار والتّصوّرات، ممّا زعزع المقولات التّقليديّة فظهرت تيارات واتّجاهات حديثة على مستوى الفن المسرحي، وبرزت النّظريّة الحديثة الّتي تناهض توجّه النّظريّة الدّراميّة الكلاسيكيّة خصوصًا بشأن ثنائيّة(النّص/ العرض)؛ فعلى خلافها تنحاز للعرض كونّه يعطي للمسرح خصوصيّته، فيرى أصحاب هذا التّوجّه أنّ المسرح ممارسة عمليّة وتجسيد فوق خشبة المسرح، والعلاقة بين النّص والعرض علاقة الجزء بالكلّ؛ فالنّص عنصر من مجموع عناصر العرض. فتحول الاهتمام عن النّص الدّرامي جاء نتيجة لتغير الرؤية العصريّة الإخراجيّة؛ الّتي تجاوزت فكرة تجسيد النّص وترجمته إلى عرض، بتحويله من أثر مكتوب إلى أثر حركي سمعبصري إلى تحرّر من سلطة النّص و انغلاق فضائه النّصي الخاضع لنظام اللّغة ليستقلّ العرض بذاته وبعناصره، الّتي تتألّف لتجّسد المعنى في فضاء ركحي أكثر امتدادًا واتساعًا واستيعابًا للوسائط البصريّة.

المُسلّم به حضور العــرض منذ بدء المسرح في شكل تجمّعات تحتفل بإله الخمر والنّماء ديرنيزوس لدى الإغريق، وتتوجّب الإشارة إلى كون فكرة الدّراما في تلك العصور الغابرة كانت تتضمّن فكرة النّص وفكرة العرض معًا، فلم يكن يُنظر إلى المسرح

على أنّه يتفرّع إلى أدب وعرض، ولم يحدث الفصل إلاّ مع بداية القرن الثّامن عشر، فقد كان المؤلّف يكتب نصّه المسرحي ليجسده على خشبة المسرح بنفسه أو بالتّعاون مع آخرين، لهذا نجد نصوص أوائل وكبار كتاب المسرح أمثال اسكيلوس و سوفوكليس وشكسبير وموليير وغيرهم، ثريّة بملاحظات الإدارة الفنيّة بأدقّ تفاصيلها، انطلاقًا من تصميم خشبة المسرح، والموسيقى، والغناء، وأداء الممثّل وحركته، والملابس والماكياج و الإكسسوارات المختلفة، فوردت في نصوص اسكيلوس ملاحظات دقيقة أقرب ما تكون إلى ملاحظات المخرج ومن يساعده، ممّا يؤكّد ارتباط المسرح في منابعه الأولى بالعرض على خشبة المسرح.

ومع نشوء الإخراج وإدراك أهمّيته لفهم العمل المسرحي زادت الاصوات المنتسبة لهذا التّوجّه، فلكلمة عرض لدى آرتو(A.Artaud) وظيفتين واحدة تحقيريّة وأخرى مدحيّة حيث يرى أنّ:

- التمثيليّة المسمّاة خطأ بالعرض مع كلّ ما ينتج من هذه التّسمّية من آثار تحقيريّة وغير أساسيّة وعابرة وخارجيّة.
- نعتمد تأسيس المسرح، وقبل كل شيء العرض؛ ففيه نقوم بإدخال مفهوم جديد للحيّز المستعمل على كل المستويات الممكنة وعلى كل درجات المنظور بالطّول وبالعرض، وإلى هذه الفكرة ينضمّ مفهوم الوقت المضاف إلى مفهوم الحركة[1].

ولقد أسّس أصحاب هذا الطرح توجّههم على كون المسرح فنّ المشاهدة والرّؤية، من خلال الأصل اليوناني لكلمة مسرح(Teatre) إذ تشتقّ هذه الكلمة من فعل بمعنى يرى؛ كما تُجسّد اللّوحات الّتي صورها المصوّرون اليونانيّون القدماء في القرن الخامس قبل الميلاد مدى اهتمامهم بطبيعة المشاهد وطبيعة العرض بصفة عامّة[2]، وتستخدم كلمة

[1] ينظر: باتريس بافي، معجم المسرح مرجع سبق ذكره، ص507.

[2] جوليان هيلتون، نظريّة العرض المسرحي، مرجع سبق ذكره، ص31.

المسرح للدّلالة على شكل من أشكال الفرجة* قوامه المُؤَدّى /المُمثّل من جهة، والمتفــرّج من جهة أخرى وفي هذه الحالة يعتبر المسرح فنًا من فنون العرض[1]

وبالعودة إلى كلمة المسرح(stage) يتبيّن أن لها معان ثلاثة تنطبق كلّها على العرض المسرحي:

1.**المعنى الأوّل:** خشبة المسرح مصطلح يشير إلى السطح الّذي يتحرّك عليه الممثّل.

2.**المعنى الثّاني:** مرحلة يشير إلى وحدة قياس زمنيّة أو مكانيّة غير محدّدة الطّول.

3.**المعنى الثّالث:** مرحلة أيضًا تشي بالتّحول أو النّمو والتّطور، وحين تتحدّد هذه المعاني الثلاثة تصبح خشبة المسرح الماديّة مقياسًا مرنًا لمرحلة معيّنة من مراحل النّمو والتّطور في عقل دائم التّحويل والتّحوّل[2] وفي هذا استبعاد لمفهوم النّص المسرحي كأساس للعرض، ويُعمّم المصطلح ليشمل كل أشكال الفرجة و العروض الّتي تقوم على حيّز للفرجة وحيّز للمتفرجين نحو السّيرك والألعاب الرّياضية. ممّا يثير العديد من الأسئلة أهمّها:

هل العرض شكل مرئي وعمل فني يجسّد قراءة المخرج للنّص الدّرامي؟ أم أنّه موجود أصلاً ضمن النّص الدّرامي؟

يذهب بافي إلى أنّ وضع العرض مبهم وغامض جدًا؛ فهل ينتمي فقط إلى شكل عياني نتيجة عمل إخراجي؟ أم أنه مؤدّى ومبيّن وموجود أصلاً في النّص الدّرامي؟ حيث تكمن المشكلة في معرفة إذا ما كان هناك رؤية مسرحيّة أو نوع من إخراج مسبق ملحوظ

* الفرجة في اللّغة العربيّة بالمعنى العام هي الخُلوص من الشّدّة والهمّ. وهناك أيضًا معنى يقترب كثيرًا من العرض المسرحيّ تدلّ عليها الكلمة المولدة سريانيّة الأصل فرجة، وهي اسم لما يتفرج عليه من الغرائب، سمّيت كذلك لأنّ من شأنها تفريج الهموم (ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مرجع سبق ذكره، ص 36).

[1] جوليان هيلتون، نظريّة العرض المسرحي، مرجع سبق ذكره ، ص422.

[2] المرجع نفسه، ص 34.

في النّص. ويعارض اعتبار فنّ المسرحة وكأنّه ملكيّة نصيّة[1] وبالتّالي فهو يجعل الكتابة المسرحيّة الحقّة متفرّدة؛ حيث يتضمّن النّص الدّرامي رؤية مسرحيّة غالبًا وبذور مشهديّة ثاوية في مضانه. ويرى أصحاب هذا الاتّجاه أنّ المسرح هو العرض الفنيّ؛ فليس جنسًا أدبيًّا كباقي الأجناس الأدبيّة الأخرى. ولا يتحدّد بواسطة احترام قواعد الكتابة الدّراميّة فقط، والعمل المكتوب لا يتحقّق وجوده إلاّ من خلال العرض المسموع والمرئي، وهذا ما يدعمه رأي الكاتب المسرحي الفرنسي Alex dumas(1824- 1895)حيث يرى أنّ العمل الدّرامي يجب أن يكتب دائمًا كأنّه لا يمكن أن يُقرأ[2].

فالعرض ليس إلاّ قراءة جماعيّة بالنّسبة للّذين لا يريدون أو لا يعرفون القراءة. ليُجعل العرض قراءة جماعيّة وعلنيّة تشارك فيه جميع الأطراف الفاعلة، ليُوجّه لمن لا يملكون آليّات قراءة النّص الدّراميّ، وفي هذا إشارة واضحة أنّه غير متاح للجميع قراءةً وتأويلاً، فقد كتب ليؤدّى وهذا ما يؤكّده(pierre larthomas) بقوله: صحيح أنّ الكاتب الدّرامي يكتب نصّه، ولكنّه في الوقت نفسه الّذي يكتب فيه يتخيله منطوقًا وملعوبًا فهو يكتبه لكيّ يُنطق ويُلعب، ويرى(jean guiloineau) أنّ المسرح هو العرض، فهو لا يمكنه أن يوجد إلاّ في مكان معين يجتمع فيه في الوقت نفسه الممثّلون والجمهور، كما أنّ المسرح ديمومة، وهو بذلك لا يترك آثارًا، وإنّما يترك فقط ذكريات عالقة بذهن الّذين شاركوا في العمليّة الإبداعيّة وهم الممثّلون والجمهور[3]، وهذا يفيد أنّ تلازم النّص المسرحي والعرض، فيجب أن يظهرا« غير منفصلين فالنّص المسرحي يجب أن يبدو وقد خلق للتمثيل قبل أن يشكّل في كلمات»[4] ممّا يجعل الفضاء المسرحي على حدّ قول فان

[1] ينظر: باتريس بافي، معجم المسرح، مرجع سبق ذكره، ص462.

[2] يونس لوليدي، المسرح بين أدبية النّص وفنيّة العرض من الفضاء النّصي إلى الفضاء الرّكحي، مرجع سبق ذكره، ص10.

[3] المرجع نفسه، ص07.

[4] فيليب قان تيجام، التّكنيك المسرحي، ترجمة يوسف البدرى، مطبعة الاسكندرية، مصر، د ط، د ت، ص 07.

بروك(P.Brook)« مشروعًا مسرحيًّا معدًا لان يمتلئ بالقوّة بصريًّا وصوتيًّا»[1]، وبالتّالي فقدّ ربط أصحاب هذه النّظريّة ماهية ووجود المسرح بعرضه على الخشبة، جاعلين المؤلف يبدع نصّه المسرحي أساسًا ليعرض، ليتجاوزوا بذلك المكوّن اللّغوي والجانب الأدبي لتحديد جنسه، مؤكّدين على أنّ الخصائص الفنيّة هي الّتي تُكسبه تفرّده وخصوصيّته النّوعيّة لتوسّع انتماءه من دائرة الأجناس الأدبيّة إلى دائرة الفنّ.

ليجعل جوليان هيلتون(J. Hilton) رائد نظريّة العرض المسرحيّ النّص الدّرامي مجرّد عنصر من عناصر العرض ليخلع عنه سمة الحضور الحرفي فعمليّة الإبداع والخلق تنطلق من ذات المؤلّف وتتألّف مع إبداع الممثّلون والتقنيّون والجمهور ليكّتمل العمل الإبداعيّ في أبهى وأبلّغ صورة ويتجسّد عرضًا سمعبصري، ليصبح النّص عنصرًا اختياريًّا وليس إجباريًّا وسجلاً مكتوبًا لما حدث وليس خطة محكمة راسخة [2].

فالمسرح حسب هذا الطّرح شكل من أشكال التّعبير الفنيّ الجماعي العابر القائم على الأداء الحي التّلقائي؛ فجوهره عرض توليّفي يتميّز بوحدة عضويّة بين العناصر الأساسيّة الّتي تشكّله، لتنطلق العمليّة الابداعيّة المسرحيّة من النّص الدّرامي كأثر خالد، وعبر عمليّة تكثيف تفاعلي يتألف مع أداء الممثّل، الفضاء والدّيكور، والإضاءة والموسيقى، تفاعل الجمهور...، ويترابط الكلّ بعلاقات تحدّد فاعليّة كلّ عنصر وأهميّته، ليكتمل العمل الإبداعي ويتجّسد صوتًا وصورةً، وهذا ما يجعل عمليّة استيعاب العرض وتذوّقه عمليّة مركّبة وواعيّة.

وهنا يطرح السّؤال الآتي نفسه بقوّة: هل نظريّة العرض المسرحي تحاول أن تلغي النّص الدّرامي؟ وما مدى إمكانيّة وجود مسرح دون نصّ درامي؟

---

[1] أكرم يوسف، الفضاء المسرحي، دار مشرق مغرب للخدمات الثّقافيّة والطباعة والنّشر، دمشق، ط 01، 1994، ص 107.

[2] ينظر: جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، مرجع سبق ذكره، ص 13، 32.

والإجابة عن هذا السّؤال تحيل إلى ما دعا إليه الكاتب المسرحي الفرنسي أنتوان أرتو(A. Artaud) لنفي النّص المسرحيّ وإيجاد شكل جديد للمسرح يستبدل المنظر في العرض المسرحي بالفضاء المسرحي كما رأى رولان بارت من منظور نقديّ ميتة المؤلف فور انتهائه من كتابة نصّه الإبداعي، وقبله المؤلف المسرحي الفرنسي جان جيرودو أنّ الشّخصيّة المسرحيّة تفارق كاتبها فور فراغه من كتابتها[1]، ولكنّ ذلك يبدو صعبًا إن لم يكن مستحيلاً، فلا يمكن بحال من الأحوال استبعاد النّص الدّرامي كليًّا بوصفه أساس وركيزة المسرح دون منازع، وما يؤّكد أهميّة النّص المسرحي استمرار حضوره منذ البدايات الأولى، وبشكل دائم في العرض المسرحي حتّى الآن مع المناداة بإعداد مسرحي للعرض على خشبة المسرح من قبل المخرج، كما يؤرخ له في المسرح الإغريقي بمسرحيّة الضارعات*، وتلك الأناشيد، الّتي كان ينشدها الإغريق ضمنه من خلال الشّاعر الحاضر، إلى ظهور كتّاب مسرحيّين عند الإغريق مثل اسخيلوس، سوفوكليس، أوربيديس، فصاغوا نظريّة مسرحيّة فرجويّة من خلال النّص الّذي كان تعبيرًا صادقا آنذاك، كرؤية وجودية لحياة الإنسان الإغريقي المرتبطة بالآلهة، والعرض الّذي كان يواكب النّص ويتّبع خطاه. لكن يجدر في هذا المقام التّنبيه إلى تباين مواقف مناصري العرض واختلاف زوايا النّظر بخصوص النّص، لذا سيتمّ اختصارًا رصد تلك المواقف ونقاط الارتكاز الّتي اعتمدتها:

1) هناك من يؤمن بأهميّة النّص المسرحي بجوانبه الأدبيّة، لكن على أهميّتها ليس المطلوب إلغاؤها« ولكن تعزيزها وتعضيدها سواء بالحركة أو الإيماءة أو الأقنعة أو الإضاءة، فالكلمة عنصر أساسي لهذا وجب أن تكون دراميّة بالأساس، أيّ أن تكون

[1] أبو حسن سلام، المخرج المسرحي والقراءة المتعدّد للنص، مرجع سبق ذكره، ص 33.

* الضارعات أو المستجيرات(490 ق. م) هي أول مسرحيّة شعريّة من الأدب الإغريقي، لصاحبها إسخيلوس (Aischylos)، وهي بممثّلين فقط بجانب الفرقة، تصف مجيء دانوس أحد ملوك الهكسوس السّوريّون مع بناته إلى أرغوس الإغريقية بعدما طردوا من مصر.

متحركة لا ساكنة»[1]، فالعرض إبداع تكثيفي وتحويل فني؛ يمكن أن يحرّر النّص من الهذر واللّغو و يكشف أسرارًا ثاوية في كلماته ويبرزها بصريًّا؛ بحيث يشكّل النّص منظومة من العلامات اللّغوية يتمّ تحويلها إلى فعل ملموس ومرئي، يتلقاه الجمهور عبر اشتراك عدّة وسائط، ليكون العرض أبلغ وأمتع من النّص، عبر دعم وإحياء الكلمة بالصّورة والصّوت.

2) وهناك من تشدّد في تحديده، وأعلى من شأن العرض على حساب النّص بل وحاول إكسابه استقلاليّة تامّة عنه من خلال عملية إبداع العرض ووظيفة المخرج السّلطويّة، فمصطلح الإخراج mise en scéne بالمعنى الواسع للكلمة يدلّ على تنظيم مجمل مكوّنات العرض من ديكور وموسيقى وإضاءة وأسلوب الأداء والحركة... إلخ وصياغتها بشكل مشهدي[2] فالمخرج من خلال قراءته للنّص الدّرامي، يكون رؤية متكاملة للمسرحيّة ويأتي العرض المسرحي حاملاً لبصمته، وهذا ما أفضى مع مرور الوقت والتّطوّر الحاصل على مستوى الإخراج والتّقنيّات الفنيّة إلى وجود محاولات لإكساب العرض استقلاليّة تامّة عن النّص، ليصبح الإخراج محور العمل المسرحي

حتّى أنّ سزوندي(Szondi) يغالي وينعت العرض بالفرادة وبأنّه بناء لا يستند ولا يشبه إلاّ نفسه تمامًا، فلا يوجد عرض إلاّ في حاضر الممثّل المشترك والمكان المسرحي وعند المشاهد، فتقديم عرض يعني جعل شيء ما لم يكن موجودًا من قبل، موجودًا في إطار زمني وبشكل مسموع، وقد يجعل من الغائب حاضرًا ويقدّمه مجدّدًا في ذاكرتنا وآذاننا وحاضرنا وزمنيًّا لا أمام أعيننا فقط[3]، ولكنّ الحقيقة أنّ تلك الاستقلاليّة ظاهريّة؛

[1] عزيز الذّهبي، ثنائية النّص والعرض في النّقد المسرحي المغربي، مجلّة طنجة الأدبيّة، المغرب، ع35، يوليو 2011، ص 26.

[2] ماري الياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مرجع سبق ذكره، ص07.

[3] ينظر: باتريس بافي، معجم المسرح، مرجع سبق ذكره، ص 452، 461.

فلا يمكن بشكل من الأشكال أن نجد عرضًا مسرحيًّا دون نص؛ فلفظ عرض* يفترض إعادة تقديم شيء سبق تقديمه في مجال آخر(مكتوبًا) للمرة الأولى، فالعرض بوصفه عمل فنّي يرتهن بوجود نص(الجانب اللّغوي) ولكنّه لا يتحقّق إلاّ من خلال الفعل على خشبة العرض.

يُردّ هذا التّباين في المواقف إلى الصّراع بين مؤلف النّص الدّرامي والمخرج ؛ فكلّ طرف يُقصي الآخر، لترى نهاد صليحة في ذلك فصل« تعسفي ساذج بين النّص الدّرامي الّذي يكتب للمسرح وبين التّمثيلي لهذا النّص، الّذي يحوله إلى عرض مسرحي أمام الجمهور»[1] فعلاقة التّرابط والتّكامل بينهما قويّة، بل الفصل بينهما يُبعد المسرح عن تحقيق وجوده، لذا نجد فيليب قان تيجام(P. Van Tieghem) يؤكّد أنّ هدف الإخراج إظهار كمال النّص المسرحي وخصاله وتوكيد الإتقان الفنّي للمنظر[2]، ويُرجع الدّكتور علي خليفة رغبة المخرجين في تغييب النّص أوإهماله لأسباب أولها الرّغبة في التّجريب والتّغريب، والنص قد يعوق مساحات التّغريب، ففيه نوع من التّقييد، وثاني الأسباب هو ازدياد التّجريب في المسرح الذي فقدت لغته كمخلفات للازمنة السّابقة معناها في التّواصل ويرى أن العلاقة بين المخرج والمؤلف وكل من في العرض المسرحي علاقة تكامل[3] فالواقع يؤكد أنّ النّص الدّرامي مكتمل من حيث بنيته وخصائصه، وتشكّل العرض المسرحي عمليّة إبداعيّة مشروطة ترتكز أساسًا على وجوده كانطلاقة، هذا الأخير الّذي يجسّد تفاعل المخرج وقراءته الخاصّة للنّص ويعكس رؤيته ويحمل بصمته المميّزة،

* لفظ عرضSpectacle في اللّغة الفرنسية يعني إعادة تقديم، من هنا جاء الربط بينه وبين المسرح باعتبار أنّ عمل المسرحي سبق تقديمه للجمهور في شكل نص، وعرضه على خشبة المسرح هو تقديم ثانٍ أو لاحق أو ترجمة وتجسيد.

[1] نهاد صليحة، المسرح بين الفن والحياة، مرجع سبق ذكره، ص11.

[2] فيليب قان تيجام، التّكنيك المسرحي، مرجع سبق ذكره، ص 48.

[3] علي خليفة، المسرح العربي قضايا وتحليل نصوص، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنّشر، الإسكندرية، مصر، ط01، 2019، ص 28.

فببراعته يجسّده شكلاً فنيًّا منظورًا، تتعاضد فيه كل أشكال التّعبير فيبرزه بأجمل وأبلغ صورة ويظهر ما أخفته اللّغة بشكل فني، مضيفًا لا مكمّلاً لنقص. وهذا يُلغي الصّراع بين المؤلّف والمخرج، ليتكامل إبداعهما ويحقّقا هويّته وخصوصيّته؛ فالأوّل يمثّل النّص والثّاني العرض، وكلاهما يشكّلان جسد المسرح.

وما يؤكّد صعوبة بل استحالة الفّصل بين النّص عن العرض وتحقّق استقلاليّة تامّة لهذا الأخير، ما أوردّه عزيز الذّهبي حينما بيّن أنّ عمليّة تجسّد العرض تتطلّب وجود واتحاد ثلاث نصوص[1] وهي:

1- نصّ المؤلّف: Le texte

وهو مجموع العلامات اللّسانيّة، وفيها يتميّز المؤلّف في استعمال نوعي للغة كأداة للتّعبير، وسرد الأحداث وصياغة الحوار والإرشادات المسرحيّة، وهو الجانب الأدبي في العمليّة المسرحيّة.

2- نص المخرج: la partition

وينشأ عندما يصبح النّص المقروء كلمات منطوقة، وأصوات وحركات وانفعالات يقدمها الممثّلون، حيث يوظّف المخرج مجموعة علامات سمعيّة وبصريّة ويربط بينها وينظّمها للتّواصل مع المتلقّي في عرضه المسرحي.

3- نص العرض: La représentatio

ويقصد به الطّريقة الخاصّة الّتي يفهم بها كلّ مشاهد العرض المسرحي، ويؤوّله بها ويصنّفه من خلالها. انطلاقًا من هذا التّقسيم يكمن تعقّد العرض المسرحي؛ فعمليّة تحوّل النّص المكتوب إلى عرض تتمّ عبر مراحل عديدة وشائكة لتتّحد اللّغة والحركة في صورة

[1] ينظر: عزيز الذّهبي، ثنائية النّص والعرض في النّقد المسرحي المغربي، مرجع سبق ذكره، ص27.

عرض مسرحي، يبرز من خلال اجتماع العناصر البنائيّة والفنيّة للمسرحيّة(النّص، الممثّلون وحوارهم، المخرج بنصه المصاحب، ومساعديه، مهندس الإضاءة...).

في خضم الاختلاف القائم هناك من غالى في إعلاء قيمة العرض حدّ إقصاء النّص وتهميش المؤلّف، حتى أنّ فوكو(M.Foucoult) يرى بأنّ(المسرح الجديد مسرح دون نص)، ورولان بارت(R. Barthe) قلّص المؤلّف في حدود(ضمير لغوي ورقي) بينما جاك دريدا(j. Derrida) جعله عائمًا عندما اتخذ منه(علامة مرتحلة)[1]، يمكن تفنيد هذا الإقصاء والتّهميش لدور المؤلف وأهميّة النّص الدّرامي، بناءً على ماهيّة الظّاهرة المسرحيّة المؤسّسة على إبداع المؤلّف لنصّه الأدبي، هذا المبدع الّذي جعله دريدا عائمًا مرتحلاّ، وفي هذا تأكيد على عدم الثّبات الّذي يميّز الخطاب المسرحي وتعدّد قراءاته، مما يبرز أهميّته، لينتقل ذلك الأثر المكتوب بقراءة المخرج إلى عرض مرئي يكون فيه النّص عنصرًا من مجموع عناصر، تشتغل بنظام وتتكامل فيتّحد الأدبي بالفني، لتجسيد الفكرة الّتي يتبناها المؤلف ويبدع المخرج والممثّل في تصويرها بحريّة اختيار الوسائط؛ لأنّ هدف العرض المسرحي هو تحقيق القيمة الجماليّة من خلال إعادة خلق النّص بعمليتي الهدم والبناء لابتكار العرض المُبرز والمميّز.

3. النظريّة التّوفيقيّة التّكامليّة: (Compromis intégratif)

تَجْمَعُ هذه النّظرية في رؤيتها بين النّص كأساس والعرض كتركيب يشمله و عدة عناصر أخرى تساهم في تجسّده ركحيًّا. وتجدر الإشارة إلى كون النّظرة إلى العرض المسرحي كفنّ ينتمي إلى أصول أدبيّة نصيّة هي النّظرة السّائدة، بل إنّ العديد من نقّادنا المعاصرين يتبنونها ضمناً حين يستخدمون مصطلح نص العرض في التّمييز بين العرض

[1] ميجان الرّويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط03، 2002، ص 155.

المسرحي لعمل ما ونصّه المقروء[1]، وهذا يؤكّد أنّ المسرح نصّ وعرض في آن واحد يرتبطان بعلاقة اقتران وتكامل، لا انفصال واستقلاليّة، وقد يحصل اتساع مساحة أحداهما على حساب الآخر؛ فالمؤلّف المسرحي وهو يكتب النّص يضع في اعتباره صورة العرض المسرحي بكل تفاصيله(الأداء و التّعبير والحركة، الجو المسرحي العام)، ليكون المسرح عمليّة إبداعيّة مزدوجة تجسّد ماديًّا بالكتابة والطّباعة لتوجّه لقارئ كأي نوع من الأجناس الأدبيّة، لكنه يتفرّد بخصّيصة نوعيّة عنها؛ كونّه نص لا تكتمل إنتاجيّته إلا بخطوة مرحليّة ثانية تتجلّى فيها بصمة المخرج الإبداعية حيث يوظّف فيها« وسائل تعبيريّة غير لغويّة بالضّرورة، وهذه العمليّة هي العرض الّذي يحتوي على لغات بصريّة وسمعيّة تجعله أقرب إلى فنون الفرجة»[2]، فالإخراج كما يقول سيلفيو داميك (silviodamiko) هو فهم النّص المسرحي، واستنباط المحتوى المسرحي منه، وتحويله من الحياة المثاليّة للكتاب إلى حياة ماديّة على خشبة المسرح. ولتحقيق مثل هذا الهدف يجب أن تكون للمخرج القدرة على توجّيه وتحريك مجموعات المشاركين في العرض المسرحي[3]، وقد عبرّت آن أوبرا سفيلد(A. opera. Seefeld)عن هذا التّكامل بقولـــــــها: « العرض المسرحي ليس توضيحًا للنّص وإنمّا هو بالمعنى الحرفي للفظ تتمّة لهذا العمل. إنّ ما يمكن أن نطلق عليه توضيحًا هو العرض الخيالي الّذي يصوغه القارئ. وهو عرض منقطع، جزئي، وبشكل عام فقير، ولا يتضمّن ما سبق تسجيله في ذاكرة القارئ: عرض سابق أو صورة فوتوغرافية لعرض أو فيلم»[4] وبهذا فالقارئ مُطالب بأن يتخيّل ظروف تلفّظ الحوار لإدراك المعاني الخفيّة، وأن يملك القدرة على التّجريد الّتي تفترضها

[1] جوليان هلتون،، نظريّة العرض المسرحي، مرجع سبق ذكره، ص32.

[2] حسن يوسفي، قراءة النّص المسرحي، نظريّة العرض المسرحي، مرجع سبق ذكره ص 08.

[3] سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة كتب عالم المعرفة، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، رقم 19، 1998، ص15.

[4] آن أوبر سفيلد، مدرسة المتفرج قراءة المسرح 2، ترجمة حمادة إبراهيم وآخرون، وزارة الثّقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التّجريبي، مطابع المجلس الأعلى للآثار، ص13.

القراءة الأدبيّة ليتمّكن من أن يتخيّل هذا الإخراج، وأن ينجزه على المستوى الذّهني ويشيّد عرضًا متخيّلاً، ولكن قد لا يملك جميع القرّاء القدرة على ذلك، فيكون العرض كممارسة عمليّة تتمّ فوق المنصّة، لتقديم قراءة للنّص المسرحي غير المتاح للجميع، ولكن يبقى العرض في علاقة تكامل مع النّص وليس إتمام نقص؛ فهو يظهره ويبرزه ويضفي عليه لمساته الخاصّة.

ليؤكّد جوليان هيلتون(Julian Hilton) أنّ النّصوص المسرحيّة لا تتحقّق إلاّ في العرض المسرحي[1]، فالمسرح مزدوج الانتماء؛ فهو جنس أدبي موغل في تراكيب اللّغة، وفنّ الممارسة العمليّة يشتغل عبر العلامات« فكلّ منظر بل كلّ لحظة في هذا المنظر في العرض المسرحي يجب أن يقدّم للجمهور صورة متناسقة تجسّد الفكرة، فالمخرج كما ينعته ديدرو(d. diderot) يزاحم الرّسام»[2]، فهدف المخرج إظهار كمال النّص المسرحي من خلال مهارته الفنيّة في رسم معالم المنظر، ويمكن إظهار ذلك التّكامل من خلال دور العرض المتمثّل في الآتي:

1- إحياء الأحداث الميّتة والجامدة للنّص المكتوب؛ بإضفاء الحركة عليها، وتحويلها من المتخيّل إلى الحضور الفعلي المجسّد على الرّكح عبر الوجود الحقيقي للممثّلين.

2-تحويل الفضاء النّصي المقيّد والمحدود إلى فضاء ركحي رحب، حيث الحضور الفعلي عبر الوجود الحقيقي للممثّلين.

وقد عبّر عمر بلخير عن ذلك التّكامل جاعلاً النّص النّاجح أو المسرحيّة النّاجحة -وهنا يقصد نص العرض- هو ما يتمكّن فيه صاحبه من الاقتراب من النّص الأصلي،

[1] جوليان هلتون، نظريّة العرض المسرحي، مرجع سبق ذكره، ص31.

[2] ينظر: فيليب قان تيجام، التّكنيك المسرحي، مرجع سبق ذكره، ص46.

من حيث الدّلالات الّتي يرغب المؤلّف في إيصالها إلى الجمهور؛ لأنّ الأهمّ في كلّ ذلك هو أن يفهم المتلقّي الأبعاد المختلفة لخطاب المؤلّف[1]

بناءً على ما تقدم يمكن تلخيص الآتي:

- طبيعة العمل المسرحي تفرض تلازم ثنائيّة(النّص/ العرض)، لكنّها تكشف في حقيقتها عن العلاقة المعقّدة بين المؤلّف والمخرج والصّراع الدّائم؛ بحكم رغبة كلّ منهما لإثبات وجوده والدّفاع عن بقائه بإقصاء الآخر لإبراز قيمة عمله؛ فالمؤلّف يرى أنّه أساس العمليّة الإبداعيّة ولولا إنتاجه الأدبي لما كان للمسرح وجود، وبالمقابل يرى المخرج أنّ المسرح فنّ بالدّرجة الأولى، ووجوده يرتهن بقراءته الخاصّة وعمليّات المعالجة والتّحويل والتّكييف، الّتي تمسّ النّص الدّرامي خلال الكتابة المشهديّة.
- المسرح نص وعرض، والفصل بينهما يخلق انطباعًا بأنّه تجاور فنون تنتظم بعلاقات اجتماع مفكك، في حين المسرح أدب، وفنّ مركّب قائم بذاته؛ تندمج ضمن نسجه عدّة فنون ترتبط بعلاقات تكامل؛ فهو أثر مكتوب يحمل خصائص أدبيّة له جمهوره ومتذوّقيه ممّن يملكون آليّات فهمه وفك شيفرته، لتقتصر قراءته كنشاط فردي على من يملك قواعد تأسيس خطابه ويجد متعة في إقامة عالمه المتخيّل في ذهنه، ليستحيل إلى فن جماهيري مُعلن بمجرّد أن يصبح على خشبة المسرح. والعرض ليس نشاطًا تنفيذيًّا؛ فلا يقتصر دوره على مجرد إعادة تقديم النّص المسرحي في حلّة جديدة، إنّما هو فنّ إبداعي أصيل؛ يتحوّل عبره النّتاج الإبداعي النّصي إلى وسيلة لتحقيق غاية جديدة هي العرض الفني، وبالتّالي فالنّظرة النّمطيّة للمسرح بوصفه نوعًا أدبيًّا قد تُغفل الكثير من الجوانب الفنيّة لهذا

[1] عمر بلخير، مدخل إلى دراسة بعض الظّواهر التّداولية في اللّغة العربيّة الخطاب المسرحي نموذجًا، مرجع سبق ذكره، ص 42.

الفن المتّسم بتركيب بنائه وحيويّته؛ فقد أصبحت الظّاهرة المسرحيّة كلاً متكاملاً تتأسّس فيها العمليّة الإبداعيّة باتحاد الأدبي والفني في تكامل ليتحقّق وجود المسرح، لأنّ هدف العرض المسرحي هو تحقيق القيمة الجماليّة بإعادة خلق النّص بعمليّتي الهدم والبناء، ليحقّق للمتلقّي متعة خاصّة تختلف عن متعة قراءة النّص المكتوب، إلاّ أنّ هيمنة الكلمة بمعناها وشاعريّتها، وطرق الإلقاء تبقى طاغيّة على خشبة المسرح.

- أهميّة وجود النّص الدّرامي بديهية؛ فهو يعتبر القاعدة والرّكيزة لشبكة الممارسات العمليّة ذات الدّلالات؛ فهو يحدّد مناخ وأسلوب العمليّة الابداعيّة للعرض بوصفه مرتكزًا نظريًّا للرؤية الإخراجية التّطبيقيّة، وما النّص إلاّ جسد مادّي معدّ أساسًا للحركة؛ فيخضع بتكرر العروض للتّعديل المستّمرفتنبعث فيه الحركة والرّوح، فالمخرج يعيد بناءه بصريًّا متوسّلاً عدّة وسائط، فيستحيل النّص إلى علامة من العلامات المتعدّدة ضمن المنظومة التّركيبيّة للخطاب المسرحي، فيُبرز العرض أبعاد النّص الفكريّة وقيمه الجماليّة، ووجود النّص مزدوج فهو يسبق العرض ويصاحبه أيضًا.
- العلاقة بين النّص والعرض علاقة تكامل تقرّ بأدبيّة المؤلّف، ومهارة المخرج الفنيّة في تفجير الطّاقات الكامنة، لينجحا بتكامل دورهما في خلق متلّق إيجابي كطرف ثالث بتفاعله بشكل من الأشكال. وبذلك يضمن العرض بقاء النّص وإعادة بعثه؛ فهو يُبرزه ويجسّده ويُخرجه من حدود الأفراد إلى الجماعات. لتبرز من كلّ هذا خصوصيّة المسرح كفنّ قائم على المفارقة من خلال العناصر المكوّنة لبنيته؛ فهو من ناحية نص درامي مؤسّس على الخيال، ومن ناحيّة أخرى عرض آني مرتبط بثنائية(الآن، هنا) حيث يجتمع الممثّل بالجمهور.

- **المطلب الثّاني: التّواصل في المسرح**

تُعدّ قضيّة التّواصل في المسرح أحد إشكالياته الّتي أثارت جدلاً واسعًا ولا تزال؛ فقد تنبّه أغلب الدّارسين إلى أنّ جوهر كلمة مسرح يكمن في مظهر نوعي، وهو وجود عنصرين متمايزين يشكّلان أساس المسرح هما الممثّل والمتفرّج فإذا افترقا فليس هناك شيء.

يؤكّد إيريك بنتلي(E.Bentiley) مضمون ماذهب إليه ريتشارد سوثر(R. Southern) ويصل إلى ذات الخلاصة؛ ذلك أنّ التّعريف البسيط للمسرح هو أنّ A يلعــب دورB بينماC يتفرج، وهناك مقاربات أخرى تزكّي هذا التّصور، كالتّحليل الأنثروبولوجي* لدافيد كول(David Cole) الّذي يؤكّد الجدليّة نفسها عبر طريقة مغايرة، فبالنسبة إليه المسرح مكان روحاني حيث يتجابه عالمان، عالم الممثّل الّذي يمثلنا، وعالم المشاهد الّذي يلاحظ[1] وفي ذلك إشارة واضحة لوجود نمط من التّواصل في المسرح، سواء كان ملموسًا بين أطراف فعليين، أوبالنّظر إليه كحيّز مكاني تلتقي فيه الأفكار، وتتحرّك وتتصارع فيه المشاعر والأحاسيس.

فهل هناك تواصل في المسرح؟ وإن سلّمنا بوجوده، فما طبيعة ذلك التّواصل وكيف يتجسّد في المسرح وما هي صوره؟

---

* Anthropologie الأنثروبولوجيا، يعود هذا المصطلح إلى أصل يوناني المكون من مقطعينAnthropos ومعناه الإنسان، وLogos تعني علم وبذلك تكون الأنثربولوجيا هي علم الإنسان (ينظر: عيسى الشماس، مدخل إلى علم الإنسان والأنثربولوجيا دراسة، منشورات اتحاد الكتابا العرب، دمشق، 2004، ص12)، فيكون هذا العلم مختصًا بدراسة الإنسان، يتفرّع علم الإنسان إلى كلّ من علم الإنسان الاجتماعي الّذي يدرس تصرفات البشر المعاصرين، وعلم الإنسان الثّقافي الّذي يدرس بناء الثّقافات البشريّة وأداء وظائفها في كلّ زمان ومكان.

[1] عبد المجيد شكير، النّص المسرحي، مرجع سبق ذكره، ص 223.

قبل الخوض في قضيّة وجود تواصل في المسرح من عدمه من خلال عرض بعض ما توفّر من أراء في هذا الشّأن، من الضّروري أوّلاً تحديد القصد من التّواصل المسرحيCommunication théatrale حيث استُعمل التّعبير بشكل متكرّر، ولكنّه حسب بافي(Patrice Buffy) قليل الوضوح ليشير إلى نسق تبادل المعلومات بين الخّشبة والصّالة، ويرى(p. osolsobeos) أنّ مشكلة ارتداد المعلومات على الممثّلين وتأثيرها في الأداء، وكذلك مشكلة التّفاعل مابين الممثّلين والجمهور، مفهومان بشكل سيئ جدًا ولا يوجد اجماعأبدًا على الأهميّة الّتي يجب إعطاؤها لهذه المشاركة[1]، وهذا يوضّح بدقّة إشكاليّة التّواصل في المسرح، وتشعّب جوانبها، وهذا ما يلمس في تباين الآراء في القصد من التّواصل في المسرح، لتختلف نقاط الارتكاز والحجج الّتي انطلق منها صاحب التّوجّه.

يُلاحظ أنّ التّواصل من حيث أطرافه وطبيعته في الأشكال الإبداعيّة نثرًا أو شعرًا يتّسم بالبساطة ظاهريًّا؛ فالكاتب أو الشّاعر هو المرسل والقارئ هو المتلقي، والنتاج الأدبي يشكّل الرّسالة، في حين التّواصل في المسرح ينعت أنّه مركّب Composée؛ ومردّ ذلك تعدّد وتباين الأطراف المشاركة وفق مراحل العمليّة المسرحيّة المعقّدة، وقد سبق وأشير إلى ذلك ضمن إشكاليّة النّص والعرض؛ فعلى مستوى الإرسال في العرض المسرحي المرسل الأوّل هو مؤلّف النّص الدّرامي، والمرسل الثّاني هو المخرج الّذي يرصد المعنى بدقّة، وينتخب من العناصر المسرحيّة وينتقي وسائل التّعبير وكلّ تمظهرات العرض التّقنيّة، والمرسل الثّالث هو الممثّل كمرسل مرئيEmetteur Visibl؛ أمّا على مستوى التلقّي، فنجد المتلقّي الأوّل للنّص الدّرامي هو المخرج، والممثّل متلق ثان(لنّص الإخراج)، وأخيرًا المتفرج باعتباره الأساس لتلقّي العرض المسرحي، أمّا من ناحية الرّسالة الموجّهة أو الخطاب المسرحي فنجد خطاب النّصّ الدّرامي حيـــث الحوارات Les Dialogues والإرشادات Les Didascalies، ثمّ خطاب نصّ الإخراجLa Partition حيث تتجسّد قراءة المخرج الخاصّة للنّص الدّرامي في نص ثان يحمل تصويرًا دقيقًا

[1] باتريس بافي، معجم المسرح، مرجع سبق ذكره، ص137.

للعرض، لتختفي الإرشادات المسرحيّة وتُترجَم بواسطة عناصر أخرى؛ حيث يشتغل خطاب نص العرض عبر وسائط عديدة سمعيّة وبصريّة وحركيّة.

فإشكاليّة التّواصل في المسرح تبرز على عدة مستويات وحسب زوايا النّظر، والقصد أساسًا من التّواصل وطبيعته. يمكن إيجاز تلك التّوجّهات في الآتي:

أوّلاً: إن كان القصد بالتّواصل هو تبادل للمعلومات بين المرسل والمتلقّي باستعمال ذات الرّموز، فلا يمكن أن ينطبق هذا على التّواصل في المسرح بين ممثّل يؤدّي دورًا مسرحيًّا يتواصل بشكل دقيق مع الممثّلين لا الجمهور. هذا الأخير الّذي لا يتواصل معهم بذات الرّموز، بل يتفاعل مع العرض.

يمكن دعم هذا الرّأي بالنّظر إلى التّواصل الكلامي وشروطه، فهو حسب أوريكيوني يتميّز بميزتين أساسيّتين هما: الانعكاسيّة(Réflexivité) فمرسل الإرساليّة هو في نفس الوقت أوّل مستقبل لها. والتّقابل(Symétrie) كون الإرساليّة الكلاميّة تدعو عامّة إلى إجابة؛ فكلّ مستقبل يشتغل في نفس الوقت كمرسل بالقوّة، ولكنّ التّقابل يتضمّن أنّ الاستجابة تنجز بمساعدة نفس السّنن مع بعضها، فبعض أنماط الخطاب (الأستاذي، الخطاب المسرحي) يزيح حق الإجابة[1] فالجمهور في المسرح يشاهد، يتفاعل، يؤوّل، ولا يتواصل بالمعنى الدّقيق للكلمة بوجود تبادل وتناوب على الأدوار الكلاميّة، وتبادل الوظائف عبر نفس الوضع، فعلى الرّغم من وجود استجابة وتفاعل و مشاركة من طرف الجمهور(بإيماءة أو تصفير أو صوت أو حتّى تصفيق...)، لكنّه لن يصعد على الخشبة ويشارك كطرف في الأداء المسرحي إلاّ في بعض أشكال المسرح المعاصر.

ثانيا: بالنّظر إلى التّواصل كعمليّة ذات أثر، نجد من يعُرّف التّواصل كوسيلة للتّأثير في الآخرين، فلم يعد لعكسيّة التّبادل من ضرورة في التّواصل عند وجود تأثير يفرض ردّة فعل وإن كانت غير آنيّة أو غير ظاهرة، ومن الواضح أنّ تعريفًا كهذا ينطبق على

[1] ك – أوريكيوني، فعل القول من الذّاتية في اللّغة، مرجع سبق ذكره، ص29.

المسرح، فلا يستطيع المتلقّي إلاّ أن يكون متأثرًا بالعرض وهذا ما يطرح التّساؤل المتمثّل في: كيف يتمّ هذا التّلقّي والتّأثر؟ وفي هذا الشّأن يؤكّد بافي على وجوب التّمييز ما بين التّواصل والتّسليم التّافه للاشاريّات المسرحيّة، وبين العامل الفني والإيديولوجي، وتاليًا يجب تحديد هذا التّواصل باعتباره حضورًا مشتركًا بدنيًّا للمرسل والمرسل إليه(المتلقّي) تزامنًا للإنتاج والتّواصل وقد قدّم أوجه الإجابة الآتيّة:

أ- لم يتمكن علم سيميولوجيا التّواصل بعد من إقامة نظريّة لمفهوم تلقّي العرض، على الرّغم من رغبته في ضمّ فنّ المشاهد*(بريخت) إلى الفن المسرحي، وذلك لأنّه لا يزال يعتبر في غالب الأحيان أنّ العرض هو رسالة تجمع إشارات تصدر عمدًا عن الخشبة لتصل إلى متلقّ موضوع في حالة المحلّل المرمّز، وليس لديه من جهد يقوم به سوى فكّ رموز كلّ تلك الإشارات، من دون تنظيم دلالي للمعلومات المتلقاة.

ب- بدلاً من تواصل حقيقي ما بين خشبة وصالة، يتأسّس تفاعل تأويلي قائم بين إدراك حسي بسيط وإدراك حسّي للتّأثير المسرحي[1]، وبهذا يكون بافي قد أقصى كلّ محاولة تجرّد المسرح من أبعاده الإنسانيّة، و تشييئ المسرح وتجعل المتلقّي آلة لفكّ الرّموز. لأن التّركيز يجب أن يكون على وجود تأثير وتأثّر في المسرح ناتج عن نمط خاص من التّواصل؛ بأن يكون تفاعل وتواصل الجمهور قويّن، يؤثران في العرض المسرحي وأداء الممثّلين، وخير دليل على ذلك تفرّد كلّ عرض على الرّغم من إعادة عرض المسرحيّة، كما أنّ التّفاعل التأويلي أعمق من مجرد تفكيك لرموز فنتائجه بعدية، وهذا مايعد خصّيصة تميّز المسرح. حتّى أنّ المتلقّي الضّمني أوالمثالي كما أسماه بافي كصورة للمشاهد حاضرة في العمل أصلاً، وهذه الآليّة في التلقّي تجعل المتلقّي حسب بريخت

* فن المشاهد هي نظرية بقيادة بريخت، تسعى إلى البحث ضمن العمل المسرحي عن البنى العقليّة والاجتماعيّة للجمهور ودوره في تأسيس المعنى.

[1] ينظر: باتريس بافي، معجم المسرح، مرجع سبق ذكره، ص 136.

طرفًا فنيًّا و جزءًا مكملاً للعمل المسرحي ويدرك المشاهد أن كلّ هذا الخيال وكل هذه الخطابات المتقاطعة تعود به إلى حالته الخاصّة، وأنّه لم يفعل سوى التّواصل معها من خلال قصة تواصلت مع قصته حيث نشعر بأنّ رسالة المسرحيّة تتوجّه إلى هذا النّوع من النّاس[1] ليغدو المتلقّي عنصرًا مشاركًا في إنتاج العرض المسرحي، يعيد إنتاجه وفقًا لوعيه، ولظروف المشاهدة الّتي تؤسّس أنساقًا اتّصاليّة، وتتيح قراءات متعدّدة للعرض.

ثالثًا: إن كان القصد من التّواصل أنّ المسرح يتميّز حصرًا بخصّيصة اعتماده على التّواصل البّشري بين الشّخصيّات والممثّلين فهذا مقبول؛ فبموجب توّفر الشّروط(المرسل، المتلّقي، الرسالة، المقام) وبذلك يكون المسرح هو أحد أشكال التّواصل الخاصّة.

بالنّظر إلى الظّاهرة المسرحيّة وربط وجود التّواصل في المسرح بجانب العمليّة التّواصليّة وشروطها التّأسيسيّة، فالمسرح من حيث التّصنيف ينقسم إلى نوعين« مسرح نص، ومسرح عرض، أوبمعنى آخر نص مسرحي ذهني يفتقد السّياق المادي الّذي تتجسّد فيه العمليّة التّواصليّة، ويمكن أن نقول بأنّ له سياقًا تصوريًّا، و مسرح ممثّل تتوفّر فيه عناصر التّواصل»[2] ليكون هناك المسرح الذهني المرتكز على الجانب المشهدي التّخييلي، و المسرح المعروض الّذي يرتكز على التّجسيد المادي (عرض مرئي على الخشبة).

ولكنّ المسرح في كلا الحالتين يشكّل وضعًا تواصليًّا؛ لوجود وظائف التّواصل الّتي وضعها جاكبسون؛ فبالنسبة للمسرح الأدبي فالسّياق هو سياق الحوار الّذي يجمع الشّخصيّات، ويؤطّر الظّروف الزّمانيّة والمكانيّة، وما يتضمّنه النّص الدّرامي من قرائن دالّة، والمرسل هو المؤلّف ووظيفته التّعبيريّة تتجسّد في حوار الشّخصيّات المسرحيّة وما يحمل من دلائل، أمّا في المسرح الممثّل فالمرسل هو المخرج المسرحي والوظيفة التّعبيريّة تتجلّى في وسائل التّعبير المختلفة(الدّيكور، الملابس، الإضاءة، الموسيقى...) أمّا

[1] باتريس بافي، معجم المسرح، مرجع سبق ذكره، ص 13 .

[2] عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النّظرية التّداوليّة، مرجع سبق ذكره، ص40.

الوظيفة التّبليغيّة فتتعلق مباشرة بـــ (القارئ/ الجمهور)، والوظيفة المرجعيّة هي الّتي تمكنهما من فهم الخطاب، أمّا الوظيفة الشّعريّة فتخص بنية الخطاب المسرحي، وآليّات الحوار و مدى قدراته على تبليغ القصد.

إنّ أهم ما يميّز المسرح وكما يوضحه بافي قائلاً: «العلامات المحدّدة للمسرح وقدرته على تشكيل حضور إنساني معروض أمام نظر الجمهور والعلاقة الحيّة بين الممثّل والمشاهد»[1]، ممّا يوجِد حالة من الاتّصال بين الخشبة والصّالة حتّى أنّ بعض المخرجين والمنظّرين يبرّرون وجودها بالوضعيّة الذّهنيّة، الّتي يعيشها الجمهور كحالة من الاتّصال؛ ليكون التّواصل في المسرح هو الحالة الّتي يعيشها الجمهور بوعي منه حيث أنّ هدف العرض ليس« السّحر الإيهامي، ولكن إيقاظ الوعي بهذه الحقيقة لحدث معاش من قبل الجمهور، والمسرح هو لغة ملموسة والمكان لتجربة لا تستنسخ أي شيء من الماضي»[2]، فالمسرح بهذا هو الحاضر(الآن – هنا)، فالجمهور قد يتذكّر تجاربه وربما تكون مماثلة لما يراه، فتتضاعف قوّة التّواصل الذّهني التّجريدي مع العرض، ولكن ذلك قد يجعله ينفصل أيضًا عنه.

بعد تبيّن الاختلاف الحاصل بشأن وجود التّواصل في المسرح، وتعدّد زوايا النّظر ونقاط الارتكاز، وعلى الرّغم من استمرار الجدل وعدم الفصل في هذه المسألة، لا يسع البحث في هذا الموضع إلاّ إيجاز بعض النّتائج المؤسّسة على ما تمّ عرضه سابقًا في الآتي:

- يتضمّن المسرح أركان العمليّة التّواصليّة، فالخطاب المسرحي يتوفر على كلّ مقوّمات الخطاب التّواصلي المعروفة، ويعتبر نوع من التّواصل يجسّد موقفًا

[1] باتريس بافي، معجم المسرح، مرجع سبق ذكره، ص226.

[2] المرجع نفسه، ص226.

تواصليًّا ويعرض وقائع اجتماعيّة، سواء كان ماديًّا في عرض مسرحي، أو ضمن سياق تخييلي في ذهن القارئ.

- تتعدّد أنماط التّواصل المسرحيّ بتنوّع الأنظّمة الدّالة(لغة منطوقة، حركات، إيماءات...) الّتي تشترك لتساهم في إثراء المحتوى وتبليغ القصد، وفق مراحل العمل المسرحي المعقّد وتشكّل الخطاب المسرحي، وهذا ما يجعل التّواصل في المسرح مركّبًا.
- يتميّز المسرح حصرًا عن بقيّة الأجناس الأدبيّة بخصّيصة الوجود الفعلي للإنسان، واعتماده على التّواصل البشري بين الشّخصيّات والممثّلين، لكنّ التّواصل المسرحي لا يعني وجود تبادل الوظائف بين كلّ أطرافه ليتحوّل المرسل إلى متلقّ والعكس باستعمال ذات الرّموز- وهذا المرتكز الّذي أسس عليه من عارضوا وجود تواصل في المسرح، فلا يتحقّق ذلك بين الجمهور كمتلق والشّخصيّات كأطراف مرسلة - لكنّ تواصل الجمهور مع العرض المسرحي قد يكون آنيًّا في صورة مشاركة بحركة أو صوت(كلام، تصفير، تصفيق. ..)، وقد يكون وجدانيًّا وذهنيًّا من خلال التّأثر، وتحاور وتصارع الأفكار، حتّى أنّ ذلك يمتد إلى ما بعد العرض.

المبحث الخامس: عناصر العمليّة التّخاطبيّة في الخطاب المسرحي

أولت البحوث اللّغويّة وخاصة اللّسانيّة، والمناهج النّقديّة الحديثة، وعلوم الاتّصال عمومًا أهميّة بالغة بموضوع التّواصل، سعيًا منها للوصول لطبيعته، وكيفيّة حدوثه والآليّات الّتي يعتمدها في الإبلاغ، بالنّظر إلى الخطاب وفحصه ومعرفة عناصره، حيث يتجلّى ذلك في النّظريّة التّواصليّة القائمة على الخطاب و متعلّقاته ولوازمه.

يعدّ تمييز دي سوسير(F.de saussure) بين اللّغة والكلام خطوة فارقة ومحطة مهمة، انطلقت منها العديد من الدّراسات اللّغويّة الحديثة الّتي انكبّت على تحليل الظّواهر اللّغويّة، ودراسة آليّات الاتّصال في الخطاب بتعدّد أنواعه وصوره. فتمّ تجاوز اللّسانيّات كمجال للظّاهرة؛ حيث يرى بول ريكو(P. Ricoeur) أنّ: موضوع اللّسانيّات« اللّغة دون متكلّم، أمّا التّواصل فيشكّل موضوعًا آخر؛ حيث يعتبر اللّساني التّواصل معطى يمكن انطلاقًا منه بناء علم خاص به»[1]، وكانت نظريّة رومان جاكبسون(R.jakobson) في التّواصل أهم محطّة؛ وتبرز أهميّتها في تحديد العوامل المكوّنة لكلّ فعل تواصلي ليؤكّد أنّها تتضمّن نظامًا للمقاصد، وركّز على فكرة الوظيفة أوالقيمة الّتي تؤدّيها اللّغة، حيث حدّد كما هو معروف ست عوامل أساسة وهي: المرسل الّذي يبعث رسالة إلى المتلقّي؛ ولكي تتمّ الرّسالة بالفاعليّة يجب أن تستدعي سياقًا تحيل عليه، بعد ذلك تقتضي الرّسالة سننًا مشتركة بين المرسل والمتلقّي، وأخيرًا تتطلّب الرّسالة اتّصالاً وقناة ماديّة بين الطّرفيْن.

يكاد يجمع المهتمون القدماء، والمحدثون من المختصين في مهارات الاتّصال على أنّ وجود تلك العناصر الأساسة والضروريّة الواجب توفّرها في العمليّة التواصليّة. والباحثون في محاولات متواصلة لابتكار نظريّة تطبيقيّة لعمليّة التّواصل/التّبليغ، يعتمدون في ذلك منهجًا تحليليًّا للرّسالة اللّغويّة طبقًا للعناصر الدّلاليّة والجماليّة للّغتها، والأساس

[1] بول ريكو، الخطاب والتّواصل، ترجمة عزالدّين الخطابي، مؤمنون بلا حدود للدّراسات والأبحاث، د ط، 2017، ص 04، 05.

اللّغوي لهذا التّحليل عن جاكبسون أنّ كلّ حدث لغوي يتضمّن رسالة وأربع عناصر مرتبطة بها هي: المرسل، المتلّقي، ومحتوى الرّسالة، والكود أو الشّيفرة المستعملة فيها. سيتم في الآتي عرض عناصر العمليّة التّخاطبيّة عمومًا، وبيان خصوصيّتها في الخطاب المسرحي.

المطلب الأوّل: المرسل (Destinateur)

يعدّ المرسل الطّرف الأوّل للخطاب ودعامته الأساسة؛ فهو المصدر والباعث الأوّل على إنتاج الخطاب و« يقع عليه عبء الاتّصال ليوجّه رسالة إلى المتلقّي لتحريضه على الانخراط في عمليّة التّواصل، وبالتّالي فهو مصدر تكوّن وتحقّق الرّسالة»[1]، وقد تداول اللّسانيون هذا العامل في قوالب اصطلاحيّة متباينة نحو: الباث والمخاطب، النّاقل، المتحدث... وعلى الرّغم من اختلاف المصطلحات المستخدمة للتّعبير عن هذا العامل فإنّه « الطّرف الأوّل في جهاز التّخاطب، يستحيل على أيّ تصوّر لوضع تخاطبي لفظي أن يستغني جزئيًّا أو كليًّا عن المرسل، وتختلف القيود المنطقيّة والمنهجيّة المتعلّقة بالمرسل حسب وضعه التّخاطبي وطبيعة خطابه، والمرسل إليه»[2]، فهو الحجر الأساس لأي عمليّة تواصل فلا يستغنى عنه أبدًا؛ بوصفه الطّرف الّذي يقع عليه عبء إحداث الشّرارة الأولى لعمليّة التّواصل؛ فمهمّته« توجيه مجموعة علامات محمّلة بمعانٍ محدّدة، قصد إثارة ردّ فعل معيّن لدى طرف خارجي(المخاطب)؛ أي أنّه هو مصدر الرّسالة فدور المرسل بهذا المعنى، هو تسنين(le codage) الرسالة[3] فالتّواصل بين البشر يتمّ من خلال نظام العلامات

[1] عبد القادر الغزالي، اللّسانيات ونظرية التّواصل رومان جاكبسون نموذجًا، دار الحوار للنشر والتّوزيع، سورية، ط 01، 2003، ص25.

[2] ينظر: الطّاهر بومزير، التّواصل اللّساني والشّعرية مقاربة تحليليّة لنظريّة رومان جاكبسون، منشورات الاختلاف، ط01، 2007، ص 24.

[3] حسن بدوح، المحاورة مقاربة تداوليّة، عالم الكتب الحديث للنشر والتّوزيع، إربد، الأردن، ط01، 2012، ص 32.

الّذي يتّفق عليه أفراد البيئة اللّغويّة الواحدة، حيث يتمّ ضمن الجماعات البشريّة وفق أنظمة خاصّة تحكم انتظام العلامات في منطوقاتها.

لوأُريد تخصيص الحديث عن المرسل في الخطاب المسرحي سيتبيّن أنّ من سمات هذا الأخير - كما سبق وعُرض بالتّفصيل - تعدّد أطراف الإرسال فيه؛ فكلّ من مؤلّف النّص الدّرامي، ومخرج العرض المسرحي، والممثّلون، التّقنيّون، المهندسون يشتركون في وظيفة الإرسال.

المطلب الثّاني: المرسل إليه (Destinataire)

يمثّل المرسل إليه أو المتلقّي طرف الخطاب الثّاني، وإليه تتجّه الرّسالة المكتوبة أو الشّفهيّة الّتي تعبّر عن مقاصد المرسل، ويسمّى أيضًا المستقبل، فهو متلقّي الرّسالة الّذي لا يقلّ أهميّة عن المرسل؛ فمن دون استجابته لا تتمّ عمليّة الاتّصال، وهو المعني بالرّسالة أساسًا(فهمًا، استيعابًا، وأداءً). يمكن أن يكون المرسل إليه الجهة التي يتوجه إليها المرء صراحة فتوسم في النص باعتباره كذلك أو تعلن بمؤشرات خارجية نظرة، إشارة حركة دور الكلام منظم[1].

يُفترض أنّ تثير الرّسالة في المتلقي سلوكًا أو دافعًا أو اتجاهًا، قد يكون سلبيًّا أو إيجابيًّا، ويقع على عاتقه فهم الرّسالة وفك رموزها[2]، وهذا يؤكّد على ضرورة الإشارة إلى أنّ المتلقي ليس فردًا سلبيًّا كما يتوهّم الكثيرون، وإنّما هو إيجابي بكلّ ما تحمله الكلمة من معنى، ولذا يسمّى المتلفّظ المشاركCoénoneiateur ويعود الفضل في استعمال هذا المصطلح إلى أ. كوليولي(A. culioli)، للدلالة على أنّ التّلفّظ هو في الواقع تلفّظ مشترك، وأنّ الطرفيْن يلعبان في صلبه دورًا نشطًا، فعندما يتحدّث المتلفّظ، فإن المتلفّظ المشارك

[1] باتريك شارودو، دومنيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، مرجع سبق ذكره، ص164.

[2] فراس السليتي، استراتيجيات التّعلم والتّعليم النّظريّة والتّطبيق، جدار للكتاب العالمي للنشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط01، 2008، ص193.

يبلّغ هو الآخر ويحاول التّأثير علي المتكلّم دومًا بردود أفعاله، الضّابط من جهة أخرى أنّ كلّ متلفّظ هو متلفّظ مشارك لنفسه يراقب ويصحّح ما يقول[1]، وبالتّالي فالمرسل إليه يصنع المعنى وفق كفاءته الموسوعيّة ومهاراته، فلا ينقل إليه من خلال عمليّة التّأويل فهو« يحدّد دلالات الكلمات في ضوء الموقف العام الّذي تحدث فيه عمليّة الاتّصال. في ضوء مستواه اللّغوي وفي ضوء قدرته على فهم الآخرين»[2].

قد يكون المتلقّي في الخطاب فردًا وقد يكون جماعة، ويتّسع إلى جمهور أوسع تتباين مشاربه ومعارفه ومستوياته وتزداد المشقّة على المرسل كلّما ازداد الجمهور، لأنّه مطالب بإقناع تلك الجموع المتنوعّة[3]، وينطبق هذا على المتلقّي في الخطاب المسرحي؛ فالمرسل إليه هو القارئ للنّص، والمخرج، الممثّلون، المهندسون، المتفرّج... في العرض المسرحي، ويرى عمر بلخير أنّ ما يميّز المسرحيّة عن باقي الأنواع الأدبيّة هو كثرة المتكلّمين والمستمعين، لذلك يمكن التّحدث عن مستويين من الإرسال هما:

المستوى الأول: المتكلّم في هذا المستوى هو المؤلّف، ويتجلّى ذلك في الملاحظات الّتي يصنعها، ولا تدخل في صلب خطاب الشّخصيّات أو الممثّلين.

المستوى الثّاني: فهو المستوى الّذي تكون فيه الشّخصيّات مُتكلِّمَة ومُخَاطَبة[4].

[1] دومنيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب مرجع سبق ذكره، ص16.

[2] رشدي أحمد طعيمة، المهارات اللّغويّة مستوياتها تدريسها صعوباتها، دار الفكر العربي القاهرة، ط01، 2004، ص 157.

[3] ينظر: الهادي الجطلاوي، مدخل إلى الأسلوبيّة، تنظيرًا وتطبيقًا، عيون الدّار البيضاء، ط 1، 1993، ص41، 42 نقلاً عن: محمود عكاشة، لغة الخطاب السّياسي، دراسة لغويّة تطبيقيّة في ضوء نظرية الاتّصال، دار النّشر للجامعات، القاهرة، مصر، ط01، 2005، ص26، 27.

[4] عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النّظرية التّداولية، مرجع سبق ذكره، ص 112، 113.

إنّ قضيّة تعدّد المرسل والمتلقّي في الخطاب المسرحي تخالف شروط العمليّة التّبليغيّة، وهذا ما يجعل البعض يقول بعدم وجود التواصل في المسرح، بحجة أن التّواصل الحقيقي ينبغي أن يُبنى على أساس تبادل الأدوار بين المرسل والمتلقّي عبر نفس السّنن، فيتحوّل المتلقّي نفسه إلى مرسل والمرسل إلى متلقّ، وهذا ما عبّر عنه جورج مونان(G.mounine) بعائق اللاتناظر التّبليغي بين الإرسال والتّلقي؛ فالتّواصل بين المؤلّف والجمهور كأشخاص حقيقيون يكون لا تناظريًّا لأن مؤلّف المسرحيّة لا يظهر للجمهور، واللاتناظر نجده أيضًا بين شخصيات المسرحيّة(المكتوبة) لأنّها ذوات متخيّلة، والتّناظر موجود بين الممثلين ولكن ذلك كلّه لا يتحقّق في العرض المسرحي حيث أنّ المرسلين يظلون دائمًا ممثّلون[1]، والجمهور لا يمكن أن يصبح مرسلاً إلاّ في بعض تخريجات المسرح المعاصر، والشّكل (1) يوضّح ذلك:

النّص الدّرامي

قطب الإرسال	**قطب التّلقي**
المؤلّف، الشّخصيّة، الممثّل	الشّخصيّة، القراء

العرض المسرحي

قطب الإرسال	**قطب التّلقّي**
المخرج، الممثّلون، التّقنيون، المهندسون	الممثّلون، الجمهور

تواصل تناظري = ذوات حقيقية

تواصل لا تناظري = ذوات متخيلة

شكل (1)

[1] عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النّظرية التّداولية، مرجع سبق ذكره، ص 111، 112 .

المطلب الثّالث: القناة (canal)

تتعدّد قنوات الاتّصال وتختلف طبيعتها باختلاف أشكاله وأنواعه، سواء كان شفهيًّا أو كتابيًّا، وتُعرّف القناة« بالوسيلة الماديّة الّتي تنقل الرّموز الّتي تشكّل الرّسالة»[1]، ويقصد بها كل أداة تُستعمل لنقل الرّسالة من مرسل إلى متلق.

قد يتمّ في العمليّة التّواصليّة اعتماد أكثر من قناة أو جميعها في ذات الوقت، كما هو الشّأن مثلاً في المحادثة؛ حيث يتمّ استعمال القناة(الصّوتيّة، البّصريّة، السّمعيّة)، وهذا ما يحضر بقوّة في المسرح، وخصوصًّا ضمن العرض المسرحي حيث الخطاب المتكامل؛ المتشكّل من ملفوظات كلاميّة وحركات، وإيماءات ذات مضامين ودلالات، حيث تتداخل فيه لغة الجسد مع اللّغة المنطوقة من أجل بناء إرساليّة تواصليّة.

وتبعًا لوسيلة نقل الرّسالة وحملها تصنّف القنوات كالآتي:

1. قناة لفظيّة:

ففي الاتّصال الشّفهي تكون الموجات الصّوتيّة هي حامل الرّسالة، حيث تنقل المعاني عن طريق علامات صوتيّة سواء كان التّواصل طبيعيًّا مباشرًا وجهًا لوجه، أو غير مباشر عبر الوسائل الالكترونيّة، حيث تكون القناة اصطناعيّة نحو: التّلفاز، الرّاديو، الأنترنيت...إلخ.

2.قناة كتابيّة:

أمّا الاتّصال الكتابي فتكون الأوعيّة الحاملة للرّسالة المكتوبة هي القناة؛ حيث تنقل المعلومات مدونة كتابيًا في صورة كتب، مجلات، مطويات...إلخ.

[1] فراس السّليتي، استراتيجيات التّعلم والتّعليم النّظريّة والتّطبيق، مرجع سبق ذكره، ص 193، 194.

3.قناة طبيعيّة:

حيث تكون حركات الجسم وإيماءاته هي القناة النّاقلة للرّسالة، معتمدة على الحواس[1] فالتّواصل قد يتمّ شفهيًّا عبر قناة الخطاب المنطوق سواء كان هذا الخطاب مواجهة ما بين شخصين، أم مسموعًا عبر أجهزة، حيث تنقل المعاني عن طريق علامات صوتيّة. أو بالإشارة فتكون حركات الوجه أو الجسد هي القناة، أوكتابيًّا قناته الأوعية الّتي تحمل الرّسالة المكتوبة.

ولقناة الاتّصال مهما تنوعت. ضوابط لابد منها، يجملها عبد الرّزاق حسين في ضابطين هما:

1.ضابط لغوي: بحيث تكون الرّسالة مُحْكَمة من حيث الضّبط اللّغوي، في سلامة الأداء، وصحّة البناء.

2.ضابط فني: ويعني ذلك عدم شكوى القناة من أيّ خلل فني*، يؤدّي إلى استقبال ناقص وغير واضح[2]

المطلب الرّابع: السّياق(le contexte)

يعدّ السّياق أهم عناصر العمليّة التّواصليّة؛ ففهم المعنى مرهون بالسّياق اللّغوي والمقامي للخطاب؛ كونه وحدّة بنيويّة واحدة متماسكة الأجزاء، وأيه محاولة لفصل أجزائها بعضها عن بعض تؤدّي إلى تغيير الرّسالة، وإعادة بنائها من جديد، لذا يكثر تداول مصطلح السّياق في مجالات متعدّدة، كاللّغة والنّقد الأدبي، وأصول الفقه والبلاغة،

[1] أ. مولز– ك. زيلتمان – ك. أوريكيوني، في التّداوليّة المعاصرة والتّواصل، فصول مختارة، ترجمة وتعليق محمد نظيف، أفريقيا الشّرق، المغرب، د ط، 2014، ص 11.

* قد يكون الخلل صوتيًا كما في المشافهة، وسماع الأصوات الإذاعيّة والتلفازية، وقد يكون الخلل مضموني في الاتّصال الكتابي كنقص في المعلومات، أو إتلاف جزء من الكتاب، مثل المحو، والسّقط، والطّمس، والسّهو، والإفساد.

[2] عبد الرّزاق حسين، مهارات الاتّصال اللّغوي، مكتبة العبيكان للنشر، الرّياض، ط 01، 2010، ص 52، 51.

ويُعَرّف السّياق في المعاجم الحديثة بأنّه: بيئة الكلام ومحيطه وقرائنه، وتشير هذه المعاجم إلى تظافر سياقات عديدة في النّص تساهم في صياغة الرّسالة اللّغويّة، وهي: السّياقات النحويّة، البّلاغيّة، الصّوتيّة. وانطلاقًا منها تتداخل العديد من الاعتبارات النّفسيّة والاجتماعيّة.

لقد اهتمّ النّقاد والدلاليّون واللّسانيّون والأسلوبيّون بالسّياق من وجهات نظر مختلفة؛ فدرس أوستين استخراج السّياق من خلال البنى المختلفة للرسالة اللّغويّة. واهتمّ علماء الدّلالة بالمعنى السّياقي، وقصدوا به المعنى الّذي يستخرجه المخاطَب من الكلام استنادًا للسّياق، كما في بحوث جون لاينز وفيرث. وأبرز الأسلوبيون علاقة الأسلوب بمقتضيات السّياق المقامي وعلى رأسها الإطار النفسي، ونرى ذلك في بحوث هايمز، كما عدّه النّقاد دعامة أساسيّة في تحليل النّص الأدبي[1].

فالسّياق بوصفه البيئة الّتي يحدث التّواصل فيها تؤثّر على شكله ومحتواه، وللسياق ثلاث أبعاد على الأقل و أيّ تغيّر في جانب من هذه الجوانب يؤثّر على البقيّة وهذا ما أسماه الدّكتور محمد بلال الجيوسي بـــتكافل السّياق وتلك الأبعاد هي باختصار:

أ. مـــادّي: يشكّل البيئة الملموسة و المشخّصة، كالحديقة أو الشّارع.

ب. زمني: ويشير إلى وقت التّواصل أو موقع الرّسالة، وترتيبها الزّمني بين الرّسائل.

جـــ.نفسي/اجتماعي: ويشمل أمورًا عديدة مثل مكانة المشاركين في التّواصل، أو المعايير الثقافيّة والاجتماعيّة السّائدة والصّداقة ودرجة الرّسميّة في الموقف[2]، ونجد من يستعمل كبديل للسيّاق مصطلح ظروف الإنتاج [3]، فالسياق المرجعي المقامي، أو سياق الحالة يضمّ

[1] ينظر: خلود العموش، الخطاب القرآني دراسة في العلاقة بين النّص والسّياق، مرجع سبق ذكره، ص 25، 26.

[2] ينظر: محمد بلال الجيوسي، أنت وأنا مقدمة في مهارات التّواصل الإنساني، مرجع سبق ذكره، ص40.

[3] ينظر: دومنيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، مرجع سبق ذكره، ص24 .

مجموعة الظّروف والوقائع خارج لسانيّة كالظّروف النّفسيّة والاجتماعيّة والثّقافيّة. والّتي يجري داخلها حدث التّواصل[1].

إن أهمّ وأبرز أنواع السّياق اللّغوي والّذي يعرّفه محمد إقبال: مجموع النّص الّذي يحيط بالجملة الّتي يراد فهمها وعليها يتوقّف الفهم السّليم لها، أو هو المحيط اللّساني الّذي أُنْتِجَت فيه العبارة، ولا يُشترط في تلك العناصر الحّافة بالعبارة أنّ تكون قريبة، بل يمكنها أن تكون بعيدة في متن الخطاب[2] ليغدو السّياق بنوعيه ركنًا أساسًا في فهم الرّسالة؛ فالسّياق اللّغوي يعطي الكلمة أو العبارة معناها الخاص في النّص أو الحديث؛ كون معنى العبارة يتحدّد ويتغيّر وفق السّياق اللّغوي الّذي وردت فيه، والتّركيب يرتهن وجوده بالنّص والدّلالة بالسّياق، بينما السّياق المقامي يشير إلى كل ما يحيط بالمرسل والمتلقّي (المتكلّم والسّامع)، وبالأخص الثّقافة والبيئة الاجتماعيّة، والّتي تفسّر العديد من الجوانب أو العمليّات المصاحبة لأداء اللّغة في وظيفتها التّبليغيّة والتّواصليّة.

يعبّر بلقاسم بن روان عن أبعاد السّياق السّابقة بالعناصر الآتية:

1. **الإطـــــار:** وهو يتشكّل من مظاهر فيزيائيّة مكانيّة وزمانيّة.

2. **الوضعيّة:** وهي مجموع الظروف الاجتماعيّة الّتي تحدّد التّفاعل، وكل ثقافة تحدّد عدد من الوضعيّات الاجتماعيّة الّتي يحدث فيها الاتّصال(الصّداقة، الجيرة، الزّمالة...).

3. **العلاقــة:** الاتّصال محكوم بالعلاقة الّتي تربط بين المتحدثين، ومن خلالها ندرك فيما بيننا من أنا بالنسبة لكم، وماذا تعنون بالنسبة لي، فتعريف العلاقة جزئيًّا، يعد تأسيسًا لعلاقة المواقع بين المتحدثين rapport de place ويمكن لهذه العلاقة أنّ تتحدّد من الخارج

[1] R Galison et d. coste ,dictionnaire de didactique des langues. P 123

نقلا عن: محمد إقبال عروي، دور السّياق في التّرجيح بين الأقاويل التّفسيريّة ــ مراجعة منهجيّة ــ مراجعات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلاميّة، الكويت، ط01، 2007، ص26.

[2] محمد إقبال عروي، المرجع نفسه، ص 25.

بفضل الوضعيّات والأدوار نحو طبيب/ مريض، مشتري/ بائع أو من الدّاخل بفعل المكانة الذّاتيّة الّتي يتّخذها كل واحد بالنسبة للآخر كقولنا غالب/ مغلوب، ضحيّة / منقذ[1]. وبالتّالي فلكلّ منطوق أو حدث كلامي منجز يتضمن مستخدمي اللّغة(المتكلّم والسّامع)، النّظام اللّغوي الّذي يستخدمونه لإنتاج المنطوق، إطار زماني ومكاني محدّدين جرى فيهما الفعل، نمط العلاقات الاجتماعيّة بين طرفي التّخاطب، وكذا الأنظمة والمعايير الاجتماعيّة والالتزامات والعادات الّتي تحدّد وتفسّر بنية المنطوق، ليشكّل هذا المجموع السّياق.

المطلب الخامس: الرّسالة(le message)

يقصد بالرّسالة المحتوى أو المعاني الّتي يحاول المرسل أن ينقلها للمرسل إليه، بهدف ما كالتّأثير في أفكاره أو تغيير سلوكه، وتتكوّن من مجموعة رموز مكتوبة أو مسموعة أو مرئيّة، وتسمى أيضًا الإرساليّة:« وهي المضمون أو الفكرة الّتي يرسلها المرسل إلى متلق، وتتمّ من خلال الكلمة المكتوبة أو المنطوقة أو من خلال الإشارة أو علامة(شفرة) تتضمّن المعنى المقصود من الرّسالة الاتّصاليّة، كالأفعال الرّمزيّة الّتي توحي بدلالة اتصاليّة مثل: المظاهرات أو إحراق علم كناية عن الرّفض»[2].

لابد من الإشارة إلى أنّ تشكّل وفهم الرّسالة يخضع إلى السّنن« وهي مجموعة الرّموز والعلامات والقواعد المنظّمة لها....المستخدمة في نقل المعاني الّتي تتضمّنها الرّسالة كالكلام والإشارات وملامح الوجه...»[3].

تتميّز الرّسالة بمجموعة خصائص أهمّها:

[1] ينظر: بلقاسم بن روان، المقاربة النّظريّة للاتّصال الشّخصي والإقناع، المجلة الجزائريّة للاتّصال، الجزائر3، مج 11، ع 20، 2008، ص178، 179.

[2] محمود عكاشة، لغة الخطاب السّياسي، مرجع سبق ذكره، ص24.

[3] حسن بدوح، المحاورة مقاربة تداوليّة مرجع سبق ذكره، ص36.

1. تتباين الرّسائل باختلاف طبيعة المضمون(عاطفي، سياسي، ديني...) فهي تتضمّن جملة من المعلومات والأفكار الموجودة في ذهن المرسل، والّذي يهدف من إرسالها إلى متلق للتّأثير فيه بشكل من الأشكال.

2. توصف الرّسالة بالكتلة البنيويّة الواحدة متماسكة الأجزاء، حيث أنّ أيّة محاولة لفصل أجزائها بعضها عن بعض تؤدّي إلى تغيير الرّسالة وإعادة بنائها من جديد، فقد يكون محتوى الرّسالة صريحًا كما يكون ضمنيًّا، إلاّ أنّ هذا الأخير غالبًا ما يكون هو المقصود، ولذلك فنجاح العمليّة التّواصليّة متوقّف على اتفاق طرفي الحوار على معنى ضمني واحد؛ أي أن يكون هناك تطابق بين ما يقصده المرسل وما يفهمه المتلقّي[1].

3. يرتهن فهم الرّسالة وإحاطة المتلقّي بمضمونها بدرجة وضوحها واكتمالها؛ فكلّما تحقّق ذلك كانت أبين وأظهر، لذلك فإنّ هذا الفهم يتوقّف على مدى تعدّد وتنوّع وتكامل الإشارات الّتي تحمل الرّسالة؛ فالّتي تنقل بواسطة الصّوت والصّورة تكون في أغلب الأحيان أوضح من الرّسالة التّي يتمّ نقلها بإحدى الوسيلتين فقط، فالمتحركة أفضل من الثّابتة، والكاملة أفضل من النّاقصة[2]، ويتجلّى هذا التّعدّد في العرض المسرحي؛ حيث يتوازى ويندمج السّمعي بالبصري والحركي، وتتعدّد الأنظّمة الدّالة(لغة منطوقة، حركات، إيماءات...) الّتي تشترك في تشكّل الرّسالة وتبليغ القصد.

بعد العرض المختصر بما يخدم أهداف البحث لعناصر العمليّة التّخاطبيّة عامّة، وضمن الخطاب المسرحي بشكل خاص، يمكن القول بأنّ التّواصل في المسرح - إن سلمنا بوجوده لتجسّده بصور وأشكال خاصّة - يعدّ عمليّة مركّبة وأكثر اتّساعًا وتعقيدًا؛ كونها تتّسم بتعدّد أطراف الإرسال والتّلقي، وتعدّد الأنظّمة الدّالة الّتي تشترك في تبليغ الرّسالة، في العرض، والرّسالة متعدّدة الأشكال والصور يرسلها المؤلّف في نصّه، أمّا في العرض

[1] حسن بدوح، المحاورة مقاربة تداوليّ، مرجع سبق ذكره، ص34.

[2] ينظر: عبد الرّزاق حسين، مهارات الاتصال اللّغوي، مرجع سبق ذكره، ص49.

فيشترك فيها المخرج وكلّ المشتغلين في العرض المسرحي، بوصفهم أطرافًا فاعلة يشتركون في تشكّل الخطاب المسرحي ضمن عمليّة مركبة تستهدف المتلقّي لاستقبال رسالة ما والتّفاعل معها، من خلال عمل توصيلي يتوسّل فيه المرسل الكلام المنطوق والوسائط غير لفظيّة، وتتأسّس تلك العمليّة على توفّر عناصرها.

الفصل الثالث

آليات التواصل وإنتاج الدلالة في الخطاب المسرحي

المبحث الأول: التّواصل المسرحي مفهومه وأشكاله

تمهيد:

يحيّ التّواصل اللّغة ويجدّد أنساقها باستمرار؛ حيث يحافظ على سلامتها ويبرّز قوّتها وجماليّتها، وتعدّد منابعها وأشكالها، ويتحقّق كلّ ذلك بالاستعمال، ومن هنا تبرّز أهميّة التّواصل البّشري كظاهرة وضرورة اقترن وجودها بالإنسان والجماعات؛ بوصفه عمليّة تمكن الأفراد من تبادل الأفكار، والتّجارب، والتّعبير عن مشاعرهم، يرتهن وجود العلاقات وتطورها بتحقّقه. وسعيًّا منه للانخراط في الجماعات والتّواصل بالأفراد وتحقيق وجوده. وظّف الإنسان آليّات مختلفة لتحقيق غاياته التّواصليّة، فتطورت أشكاله وصوره، وتعدّدت قنواته؛ بدءًا من الإشارات والإيحاءات البسيطة، إلى الرسوم والأشكال ولغة الجسم، وصولاً إلى اللّغة بوصفها نسق العلامات والإشارات كما عرفها دي سوسير (F.de Saussure)، وبالنّظر إلى وظيفتها التّواصليّة كأصوات يعبّر بها كل قوم عن أغراضهم على حدّ تعبير ابن جني. وبوصف المسرح تجسّيد للغة ببعدها الاجتماعي التّداولي الاستعمالي، تُطرح العديد من الأسئلة أبرزها:

- كيف يتمّ التّواصل المسرحي؟
- وما هي أشكاله وآليّات إنتاج الدّلالة في الخطاب المسرحي؟

المبحث الأوّل: التّواصل المسرحي مفهومه وأشكاله

من الموضوعات الّتي أولاها البحث اللّساني الحديث اهتمامًا بالغًا التّواصل ووسائله، لتبرز أهميّة التّواصل الشّفهي كونه يجسّد اللّغة في الاستعمال، بوصف اللّغة البشريّة تعبير عن النّظام الذّهني المشترك بين المتخاطبين، تسعى للوصول إلى معرفة طبيعته، وكيفيّة حدوثه وآليّاته الّتي يعتمدها في عمليّة الإبلاغ. والخطاب المسرحي كأحد أنواع التّبليغ والتّواصل المباشر يشكل حقلاً خصبًا للدّراسات اللّغوية المعاصرة، وقد سبق وأن تطرّق البحث إلى عرض إشكاليّة التّواصل المسرحي وما أثارته من جدل واختلاف، ولتبيّن وجوده ولمس تجسّده الفعلي، سيتمّ استجلاء أشكال وصور التّواصل، ورصد حضورها في المحادثة ضمن الخطاب المسرحي لاحقًا.

المطلب الأول: مفهوم التّواصل(communication)

تعريف التّواصل

1. لغة:

يعود الأصل اللّغوي لمصطلح التّواصل إلى الجذر الثلاثي(و ص ل)، وقد ورد في لسان العرب: وَصَلْت الشّيء وَصْلا وَصِلةٌ، الوَصْل خِلاف الفَصْل... وَوَصَلَهُ إِلَيْهِ وأَوْصَلَهُ: أَنْهَاهُ إِلَيْهِ وأَبْلَغَهُ إِيّاهُ [1]، ليفيد معنى الاقتران والاتّصال والصّلة والتّرابط والالتئام والتّتابع والإبلاغ، فهو ضد التّصارم والتّفرق. والوصل ضد الهجران وهو خلاف الفصل، ويعود مصطلح التّواصل إلى الصّيغة الصّرفية(تفاعل) الدّالة على اشتراك طرفيْن أو أكثر في إنجاز فعل في الوقت نفسه، وتعني كلمةcommunication في اللّغة الأجنبيّة إقامة

[1] ابن منظور، لسان العرب، مرجع سبق ذكره، مادة (وص ل) ص 4851.

علاقة تراسل وترابط وإرسال وتبادل وإخبار وإعلام، وقد ارتبطت بمعنى المشاركة[1] وتعني بهذا الاجتماع، وإنشاء علاقة ترابط وإرسال وتبادل يؤطره الاتّفاق بين الأطّراف المشاركة. ويرى باتسون(Bateson) وكوفمان(Goffman) أن تواصل(Communiquer) والتّواصل(Communication) قد ظهرا في اللّغة الفرنسية في النّصف الثّاني من القرن الرّابع عشر، وكان المعنى الأساسي شاركParticiper قريب من اللّفظة اللاتينية (Communicare) الّتي تعني أن يكون مشتركا في علاقة تواصل مع آخر ويعني مشاركة وحدة الشعور والتشارك في الرأي[2]، وحسب المعجم التّاريخي للسان الفرنسي(Le robert) فكلمة تواصل تعني اشتراك في شيء، تبادل قول، إبلاغ...[3]

وبالتّالي فالتّواصل لغةً يفيد الاقتران والاتّصال، والصلة والتّرابط، والالتئام والجمع، والابلاغ، ويعني إنشاء علاقة ترابط وإرسال وتبادل، فتَوالي وتواصل الأشياء، يفيد تتابعها وعدم انقطاعها.

2. اصطلاحًا:

أما التّواصل في الاصطلاح فهو بأبسط تعريف يتداوله العامّة بشكل يوحي بتعليب محتوى كما نعته كلّ من دان سبير وديدري ولسون(Dan Spear & Deidre Wilson)، وقد أوردا في مؤلفهما بعض تلك التّعريفات فهو: أن يضع أفكارك في كلمات، وأن توصل أفكارك إلى الطّرف الآخر، وأن تدوّن أفكارك على الورق[4]

في حين يجعل محمد بلال الجيوسي التّواصل تبادل كلامي بين ذات متكلّمة تنتج ملفوظًا موجهًا إلى ذات متكلّمة أخرى ترغب في السّماع أو في إجابة واضحة أو ضمنيّة

[1] محمد نظيف، الحوار وخصائص التّفاعل التّواصلي، افريقيا الشرق، الدّار البيضاء، المغرب، 2010، د ط، ص16، 17.

[2] المرجع نفسه، ص17.

[3] باتريك شارودو، دومنيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، مرجع سبق ذكره، ص 109.

[4] دان سبير وديدري ولسون، نظرية الصلة والمناسبة في التّواصل والإدراك، مرجع سبق ذكره، ص19.

على حسب النّموذج الملفوظ من المتكلّم[1]، فيُقصد بالتّواصل تبادل المعلومات بواسطة اللّغة اللّفظيّة وغير اللّفظيّة بين شخصين أوأكثر، سواء أكانت هذه المعلومات معرفيّة أم عاطفيّة أم سلوكيّة[2]

يشير التواصل إلى العلاقة الّتي تحدث بين النّاس داخل نسق اجتماعي معيّن، يتمّ بشكل مباشر من خلال اللّقاء الشّخصي بين الأفراد والجماعات، أو بشكل غير مباشر بواسطة الكلمة المسموعة أوالمطبوعة أوالمرئيّة أوالإلكترونيّة[3] ليكون التّواصل عمليّة يتبادل من خلالها الأفراد الأفكار والمعارف والتّجارب، لترتبط وظيفته باجتماعيّة الإنسان بالدّرجة الأولى، وباللّغة كوسيلة لقضاء حوائجه ثانيًّا.

وبهذا يكون سعيد علوش قد قدّم تعريفًا للتّواصل كعمليّة آليّة مستبعدًا البعد الإنساني وفي ذلك يتقاطع مع ما أورد دان سبير وديدري ولسون وتقدّم من تعريفات، وذلك انطلاقًا من وظيفة إنتاج الدّال فهو نقل الأخبار بواسطة العلامات والإشارات من المرسل إلى المتلّقي، عبر قناة ما، ويعمل التّواصل بشكل جيّد في وضعيّة تقاسم الكود وغياب التّشويش[4]، فللتّواصل معانٍ عدة تتراوح بين التّفاعل بين شخصين أوأكثر، بحيث يكون الطّرف الأول مرسلاً، والطّرف الثّاني مستقبلاً، يتمّ تبادلهم للمعلومات واستخدام شبكات التّواصل، ويشمل ذلك التّواصل بنوعيه اللّفظي وغير اللّفظي، وبهذا وتبعًا لعدد الأطراف

---

[1] جميل حمداوي، اللّغة والتّواصل التّربوي والثّقافي، مرجع سبق ذكره، ص78 نقلاً عن: عبد القادر حمراني، نظرية التّواصل عند الجاحظ وتجلياتها في الدّرس اللّساني الحديث، مرجع سبق ذكره، الموقع الإلكتروني: https://www.aqlamalhind.com، تاريخ الزّيارة 2020/09/23، التّوقيت: 15:45.

[2] محمد بلال الجيوسي، أنت وأنا مقدمة في مهارات التّواصل الإنساني، مرجع سبق ذكره، ص140.

[3] ماجد سكر، التّواصل الاجتماعي أنواعه، ضوابطه آثاره ومعوقاته، دراسة قرآنيّة موضوعيّة، رسالة ماجيستير، غزة، الجامعة الاسلاميّة، 2011 نقلاً عن: زهرة وهيب خدوج، لغة الصّمت دراسة لغة الجسد وفنونها في عالم الأعمال، دار الرّاية للنّشر والتّوزيع، الأردن، ط01، 2015، ص23.

[4] ينظر: سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، مرجع سبق ذكره، 229.

المشاركة قد يكون التّواصل ذاتيًّا بين الإنسان ونفسه أي حديث النّفس، أوجماعيًّا مع الآخرين، وتبعًا لمواقفهم يُبنى على الموافقة، أو المعارضة والاختلاف.

وكون التّواصل جوهر العلاقات الإنسانيّة وفعل يهدف إلى تطويرها؛ يمكن رصد وظيفتين رئيستين للتّواصل:

1- **وظيفة معرفيّة:** تتمثّل في نقل المفاهيم والرّموز الذهنيّة عبر وسائط متعدّدة (وسائل لغويّة، وغير لغويّة)

2- **وظيفة وجدانيّة:** كونه يترجم العواطف والأحاسيس، ويسهم في تطوير العلاقات الإنسانيّة وتقوية الرّوابط بين الأفراد والجماعات.

يجب التّنبه إلى ضرورة التّفريق بين التّواصلinterpersonel communication والاتّصالcommunication اللّذان يستعملان عند البعض بالمعنى نفسه؛ فالاتّصال مفهوم عامّ يتضمّن أي نوع من أنواع إرسال الرّسائل واستقبالها، أي أنّه عبارة عن عمليّة نقل رسالة ما تحمل جملة من المعلومات والمشاعر، تعبّر عن رأي محدّد أو موقف ما بهدف تحقيق غاية ما باستخدام اللّفظ أو الإشارة، أي أنّه لا يتطلب التّبادل، بينما التّواصل« هو علاقة بين النّاس ضمن نسق اجتماعي»[1] أي أنّ التّمييز بينهما يكون انطلاقًا من الشّروط والطّبيعة؛ فالتّواصل يوجب وجود مشاركين ليكون التّشارك والتّبادل ووجود استجابة وتبادل مستمر* ويتضح ذلك في قول الدكتور بلال الجيوسي حينما يبيّن أنّ كلمة التّواصل

[1] زهرة وهيب خدوج، لغة الصّمت دراسة لغة الجسد وفنونها في عالم الأعمال، مرجع سبق ذكره، ص 23.

* للاستمراريّة في التّواصل معنيين: أولهما مرتبط بالجانب الزّمني؛ حيث يكون التّواصل بصورة مستمرة على مدار أيامنا فهو أساس علاقاتنا الاجتماعيّة، وثانيهما أنّ الحدث التّواصلي عمليّة ذات حلقات غير منقطعة أي أنّها ترتبط بسابق ولاحق.

تفيد بثراء معنى« الثّنائيّة والتّفاعليّة والاستمراريّة»[1] ليختلف الاتّصال عن التّواصل لكنّ هذا الأخير يشمله.

أما التّواصل المسرحي Communication théatrale وبوصفه صورة شبيهة للتّواصل اليّومي فلا يخرج عن هذا الإطار نظريًّا، ولكن بوجود الخصوصيات الّتي تميّزه، وترجع إلى عناصر تشكّل الخطاب المسرحي، وتعدّد وسائل التّواصل فيه، سيطرق هذا البحث لبعضها، محاولا كشفها وتبيّنها من خلال محطاته اللاحقة وبالأخص في جانبه التّطبيقي لكشف طبيعة ذلك التّواصل، كخطاب تعدّدي يرتكز على وسائل تعبير مختلفة.

المطلب الثّاني: أشكال التّواصل

أفضى تزايد الاهتمام بالحدث الكلامي إلى التّأكيد على ضرورة الأخذ بكلّ جوانبه، وأبعاده لدراسته كفعل وتحليل نتاجه، فأصبحت الخطابات على تباين أصنافها تدُرس في سياقها اللّغوي والمقامي؛ حيث ركّز أصحاب نظريّة السّياق* أبحاثهم على السّياق اللّغوي الّذي يحدّد معنى الكلمة ضمن نسج تجاور الكلمات، وأبرز ذلك أهميّة السّياق الموقفي الّذي يحتضن الحدث الكلامي، وتشتغل بوساطته الدّلالة، وتتحقّق الغايات، بما يشمّله من عناصر لغويّة، ومعينات غير لغويّة ترافق الكلام. فكان للاهتمام بعمليّة التّواصل وسياق الكلام دورًا مهمًّا في إبراز تعدّد أشكال التّواصل ودور العناصر غير اللّغويّة في فهم الخطاب ودراسته وتحليله؛ حيث ارتبطت النّظريّة السّياقيّة contextual theory باللّساني البريطاني جون روبرت فيرث(J. R. Firth) والّتي تقوم على النّظر إلى« المعنى بوصفه وظيفة في سياق وعلاقته بالحقائق والرّموز الدّالة عليه، ولئن كانت نظريّة فيرث تعوّل

[1] محمد بلال الجيوسكي، أنت وأنا مقدمة في مهارات التّواصل الإنساني مرجع سبق ذكره، ص 23.

* أهم رواد هذا الاتجاه firth، halliday، mc lntosh، sinclair، mitchell، وأبرزهم فيرث الّذي يؤكد على الوظيفة الاجتماعيّة للغة؛ حيث أولى هذا الإتجاه السّياقات والمواقف وكذا العناصر غير اللّفظيّة أهمية لدراسة المعنى.

كثيرًا على التّحقّقات السّياقيّة المتواليّة عبر المستويات اللّغويّة المختلفة ابتداءً بالسّياق الصّوتي، مرورًا بالسّياق الصّرفي، والنحّوي والمعجمي، وانتهاءً بالسّياق الدّلالي، فإنّ سياق الموقف هو العامل الأخير، والحاسم في تحديد المعنى»[1]، وقد كان لدعوة فيرث إلى دراسة أبعاد الكلام من جميع جوانبه أثرًا بالغًا في الاهتمام بجانب السّياق المقامي، وتسليط الضّوء على عمليّة التّواصل ووسائلها المختلفة، الّتي أُهمِلت على الرّغم من أهميّتها وكانت حافزًا لباحثين آخرين؛ فمنهجه يقوم على دراسة الخطابات المختلفة من خلال قراءتها في سياقها الحالي والمقامي والثقافي، ويشمل سياق الحال عند فيرث« سياق الفعل، والصّوت، حركات اليدين والوجه، وطريقة الجلوس؛ فالسّياق يمثّل المفتاح الّذي يفسّر في رأيه الكثير من العمليات المصاحبة لأداء اللغة، لدى كلّ من منتج الكلام ومتلقيه ضمن الوظيفة التّواصليّة للّغة»[2] ويؤكد ذلك أن الملفوظ قائم على سنن تؤديه أصوات ناطقة أو صامتة بشكل مباشر أوغير مباشر ويقود ذلك لتعدد الأصوات الدّلالي[3] وفي هذا دعوة للأخذ بكلّ ما يصاحب الكلام ويحفه، وإبراز لدور اللّغة غير المنطوقة في التّبليغ وأهميّتها في عمليّة التّواصل.

يعدّ مؤلف تحليل الخطاب لمؤلفيه براون ويول(Brown& yul) الّذي صدر عام 1963 منعطفًا مهمًا في مسار تلك الدّراسات؛ فقد ركّزا فيه على انسجام الخطاب بالأخذ بالسّياق وخصائصه وعناصره المشكّلة الّتي تتألّف من المتكلّم والمستمع والحضور، الزّمان، المكان، الموضوع العلاقات الفيزيائيّة بين المتفاعلين كالإشارات والإيماءات

[1] ينظر: محمد محمد يونس علي، المعنى وظلال المعنى أنظمة الدّلالة العربيّة، مرجع سبق ذكره، ص31.

[2] ينظر: خلود العموش، الخطاب القرآني دراسة في العلاقة بين النّص والسّياق، مرجع سبق ذكره، ص 30، 31.

[3] Berthelot (2001, P88) .

نقلا عن: الطّاهر الجزيري، الحوار في الخطاب دراسة تداوليّة سرديّة في نماذج من الرّواية العربية الجديدة، مرجع سبق ذكره، ص76.

وتعبيرات الوجه والقناة الموصلة(كلام، كتابة، إشارة)، الأسلوب اللّغوي وشكل الرّسالة، الغرض، ومعرفة العالم[1].

كما أصدر هايمزوغيمبرز(Heims&Gimbers) عام 1964 كتابًا عنوانـــه: إثنوجرافيا الاتّصال، وشرحا فيه رؤيتهما لعمليّة الاتّصال وأطرافها، وأهميّة دراسة العناصر غير اللّغوية المؤثّرة في دلالات الرّسالة اللّغوية، وأثر وسيلة الاتّصال على الأسلوب الّذي صيغ به الحدث الكلامي، كما فصّل عالمان هما كريستال ودافي(Crystal&Davy) في كتابهما(Investigating English Style) الّذي صدر عام 1965 ودرسا الخصائص الأسلوبيّة للمتكلّم، ودراسة وسيلة التّواصل، ونوعيّة الخطاب، ونوعيّة العلاقة بين المتكلّم والسامع، كما يقترح لغويّو اكسفورد على مجموعة من الوسائل الّتي يمكّن استعمالها في التّحليل اللّغوي للسّياق ومنها دراسة الصّيغة والتّنغيم ولواحق المنطوق كالإيماءة أوالغمز أوهزّ الكتفين أوالعبوس أو التصفيق، ودراسة ظروف التلفّظ بالمنطوق[2]، وجميعها كانت محاولات للتّركيز على جوانب أُهملت في عمليّة التّواصل، فتتعدّد أشكال التّواصل البشري راجع لما يتوسله المتكلّم للتعبير عن مقاصده، وطريقة الأداء؛ فيكون باستخدام الكلمات المنطوقة أوالمكتوبة أي عبر اللّغة، أوبالاتّصال غير اللّفظي عبر وسائط أخرى كلغة الجسد بمختلف تمظهراتها. فجلّها عناصر تواصليّة تؤدّي وظيفة التّبليغ، وتحمل قصدًا تواصليًّا. وقد عبر ابن هشام عن ذلك في تعريفه للكلام:« وهو ما تحصُل به الفائدة، سواء كان لفظًا أو خطًا أو إشارةً، أو ما نطق به لسان الحال»[3]، فالكلام غالبًا ما يكون لغاية، ويأتي التّواصل على أربع أوجه؛ فقد يكون باللّفظ أو الخط أي نطقًا أو كتابةً(المستوى

[1] Brown&youl,Discoure aunlysis,p40.

نقلا عن: خلود العموش، الخطاب القرآني دراسة في العلاقة بين النّص والسّياق، مرجع سبق ذكره، ص38.

[2] ينظر: خلود العموش، المرجع نفسه، ص31-33.

[3] ابن هشام الأنصاري، شرح شذور الذّهب في معرفة كلام العرب، تحقيق محمد أبو فضل عاشور، دار إحياء التّراث العربي، بيروت، لبنان، ط 01، 2001، ص20.

اللّغوي)، وقد يتمّ عبر الإشارة والحركة، كما يقدم لنا السّياق الحالي أي ما يخص منشئ الخطاب وما يحفه في محيطه الخارجي كقرائن، تساعد على الفهم، وتعطي تفسيرًا لبعض الأمور، ليتمّ الربط بينها، أوتنفي وجود الروابط والعلاقات، فتُحدد المرجعيات والاحتمالات الممكنة وتُطرح أخرى. وبهذا يتحقّق التّواصل بين البشر لفظيًّا أوبوسائط غير لفظيّة عديدة.

أوضح أمبرتو إيكو(Umberto eco) أنماط التواصل بقوله:« تقوم اللّغات(اللّفظية وغير اللفظيّة) بالتّعبير عن الموضوع، فالإنسان لا يملك أن يفكر إلاّ بواسطة الكلمات أو الرّموز الخارجيّة»[1]، وعبّر عنه بويل (a. borel) ونيسبولوس(j.l.nespoulouss) حينما أكدا بأن التكلّم قبل كلّ شيء مباشرة، واختيار فئات متعدّدة من العمادات الشّكليّة للتّواصل(لغة حركة، إيماء...)[2]، وقد عبّر سعيد علوش عن هذا التّنوع بتعدّدية أنماط التّواصل الّذي أرجعه لتباين الأنظمة والقنوات: اللّغة، الإشارة، الميم. ...في نفس الخبر[3] فالتّواصل نوعان كلامي(لفظي)، أوصامت غير منطوق(غير لفظي) يكون بواسطة لغة الجسد من حركات وإيماءات وتعبيرات الوجه...أو وسائط ماديّة.

الحقيقة أنّ تلك الوسائل لا يمكن فصلها؛ فهي تتكامل وتتداخل تداخلاً تامًا، فيصعب الفصل بينها والحديث عن أحدها بمعزل عن البقيّة، لكنّ البّحث سيفصل بين نوعي التّواصل من باب الدّراسة، مؤكدًا على سمة المصاحبة المفضيّة للانصهار والتّفاعل، وعلاقة التّأثير والتّأثر بينها.

---

[1] أمبرتو إيكو، السّيميائيات وفلسفة اللغة، ترجمة أحمد الصمعي، المنظّمة العربيّة للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، لبنان، ط01، 2005، ص 112.

[2]Enonciation de la subjectivité dans le langage,p 19

نقلاً عن: محمد نظيف، الحوار وخصائص التّفاعل التّواصلي، مرجع سبق ذكره، ص32.

[3] أمبرتو إيكو، المرجع السابق، ص230.

أولاــ التّواصل اللّفظي(communication verbal)

تُعدّ اللغة ملكة إنسانيّة تسمح بالإنجاز الفعلي للكلام، يتحدّد مفهومها ووظيفتها بأنّها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم كما وصفها ابن جني منذ قرون، وقد عرفها ابن خلدون في مقدمته بأنّها« عبارة المتكلّم عن مقصده، وتلك العبارة فعل لساني ناشئة عن القصد لإفادة الكلام وملكة متقرّرة في العضو الفاعل لها وهو اللّسان»[1] لتميّز الإنسان عن غيره من الكائنات. وكما هو معلوم أنّ التّواصل بين المجموعات اللّسانية يتمّ بوسائل عديدة أهمّها اللّغة المكتوبة أو المنطوقة. فوجود الخطاب مرهون بتوفّر اللّغة كأبرز أداة ناقلة والّتي تخضع لأنظمة مكونة خاصّة(النّحو، الصّرف، المعجم، الصّوت، البلاغة) تحكم انتظام العلامات في المنطوقات المنجزة، حتّى أنّ اللّغة تخلق خطابها« بتشكّلها في الطّاقة الدّلاليّة والانفعاليّة للكلمة؛ والعلاقة الّتي تخلقها في الجملة مع الكلمة المجاورة لها والعلاقات المركبة بين الجمل»[2]، فاللّغة تشكّل وتبني الخطاب أساسًا بما تملك من خصائص، لتؤدي المعنى.

أ-تعريف التّواصل اللّفظي:

يُقصد بالتّواصل اللّفظي اللّساني ما يتمّ التّواصل فيه عبر اللّغة أي اللّفظ نطقًا أو كتابةً؛ فقد يتمّ التّخاطب عبر الكلام المنطوق والرّموز الصّوتية، أوالمكتوبة والمرئيّة، ويكون بين شخصين، أو ضمن جمع من النّاس، ويتمّ بصورة مباشرة وجهًا لوجه، أو عبر وسائط كالهاتف أوعبر حوارات أثيريّة وتلفزيونيّة... يعرّف« كشكل شائع من التّواصل

[1] عبد الرّحمن بن محمّد بن خلدون ولي الدّين، مقدمة ابن خلدون، تحقيق عبد الله محمد الدّرويش، دار يعر2004، ج 02، ط01، ص 367.

[2] ينظر: حسن كريم عاتي، الرّمز في الخطاب الأدبي دراسة نقديّة، الرّوسم للصّحافة والنّشر والتّوزيع، بغداد، العراق، ط 01، 2015، ص 07.

حيث يتخذ اللّغة اللّفظيّة مطيّة له سواء كانت منطوقة/ مسموعة، أو مكتوبة / مقروءة»[1]، فقد تمّ التّركيز في تعريفه على أداة التّعبير ذاتها، وهي اللّغة سواء منطوقة أو مكتوبة.

ممّا يجدر توضيحه أنّ التّواصل اللّغوي أعم وأشمل من اللّفظيّ؛ فهو يشير إلى ما يحصل عن طريق اللّغة سواء كانت لغة ذات قواعد أو اللّغة غير اللّفظيّة بمختلف أشكالها، فاللّغة بوصفها مجموعة من العلامات والإشارات الّتي يتم من خلالها التّواصل عبر اقتران الدّال بالمدلول بنيويًّا، واتحاد الصّورة السّمعيّة والمفهوم الذّهني فاللّغة من حيث الماهية والوظيفة حسب دي سوسير نظام من الإشاراتSystem of signs الّتي تعبر عن أفكار ومنظومة تنطوي على سلسلة من العناصر الّتي تؤثر بعضها في بعض[2] فالتّواصل اللّغوي يتحقق بوجود نسق لغوي يتشكل من مجموعة العلامات اللّسانيّة، الّتي تتألّف فيما بينها في تتابع وخطيّة وفق نظام نحوي مشترك بين أفراد الجماعة اللّغويّة، لتغدو اللّغة وسيلة التّواصل الّتي تمكنهم من التّعبير عن حاجاتهم ومشاعرهم ويحققون من خلالها أغراضه، وقد تعرض دي سوسير في مؤلفه محاضرات في اللّسانيات العامّة لذلك في حديثه عن كيفيّة حدوث التّخاطب اللّساني بوصفها نظام من الإشارات والعلامات، جوهره الرّبط بين المعاني والصّور الصّوتيّة، هدفها التّواصل ولتتحقّق العمليّة التّواصليّة يشترط وجود باث ومتلقي وقناة نقل الرّسلة اللّغويّة، فهي عمليّة عقليّة كما عُبّر عنها أثناء اتحاد الدّال بالمدلول، أوعند تقاطع الصّورة السّمعية مع التّصور أوالمفهوم الذّهني[3]، فالبشر يتواصلون أساسًا بواسطة اللّغة الملفوظة؛ حيث تُستخدم الأصوات للتّعبير عن الأفكار والمشاعر وتبادل المعلومات، فمن بين الدّلالات الكلاميّة« بناء الجملة بطريقة خاصّة، وتوزيع لحظات التّوقف، وبعض الأساليب»[4]، فاللّغة تنتظم وفق نسق بنيوي يعبّر

[1] محمد بلال الجيوسي، أنت وأنا مقدمة في مهارات التّواصل الإنساني، مرجع سبق ذكره، ص28.

[2] فردينان دي سوسير، علم اللّغة العام، ترجمة بونيل يوسف عزيز، مراجعة مالك يوسف المطلبي، دار آفاق عربيّة، بغداد، العراق، د ط، 1985، ص 34.

[3] المرجع نفسه ، ص29، 30.

[4] سامية أحمد أسعد، الدّلالة المسرحيّة، مرجع سبق ذكره، ص 96.

عن المعنّى، والنّظام اللّغوي بمستوياته المختلفة كمرجع يشترك فيه المتكلّم والمتلقّي، مع الإشارة إلى ترابط تلك المستويات الّتي لا تجزّأ إلاّ على المستوى النّظري المجرّد.

ب- الآليّات اللّغويّة:

تتباين المقاصد وتتنوّع بتنوّع السّياقات، مما يؤثر في استراتيجيّة* المرسل ويفرض عليه اختيارات معيّنة من بين الأدوات اللّغوية، والآليّات الخطابيّة المتاحة في النّظام اللّغوي والّتي تمكنه من تبليغ مراده، فينعكس ذلك على شكل الخطاب وآليّاته؛ فالمتخاطبون يتخيّرون تنظّيم وتنسيق أدوات اللّغة لتتناسب مع مقتضيات السّياق ويتجلى هذا التّنظيم عند التّلفظ بالخطاب.

فماذا نقصد باستراتيجيّة الخطاب؟

جـــ- استراتيجيات التخاطب:

1-تعريف الاستراتيجيّة :

يعرّف الشّهري استراتيجيّة الخطاب بأنّها عبارة عن:« المسلك المناسب الّذي يتّخذه المرسل للتّلفّظ بخطابه من أجل تنفيذ إرادته والتّعبير عن مقاصده الّتي تؤدّى لتحقيق أهدافه من خلال استعمال العلامات اللّغوية وغير اللّغوية وفقًا لما يقتضيه سياق التّلفظ بعناصره المتنوعة»[1]، وهذا يعني أنّ الخطاب المنجز يكون خطابًا مخططًا له بصفة واعية ودائمة فتتنوّع الاستراتيجيات لتنوّع أطراف التّخاطب وعلاقاتهم ببعضهم، وتستخدم كلّ

* جاء مصطلح الاستراتيجيّة Stratégie من فنّ قيادة عمليات الجيش في ميدان القتال، فهو يقابل أنذاك خطة Tactique، وبعدها تمّ تدريس الاستراتيجية في المدرسة الحربية (ينظر: باتريك شارودو، دومنيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، مرجع سبق ذكره، ص531)، ثم انتقل من المجال العسكري إلى علوم عديدة منها علوم اللّغة، فارتبط بالخطاب، بوصفها عمليّة مسبقة يتوسلها المتكلّم؛ فهو يخطط لكيفيّة إنتاج خطابه وإيصال المعنى إلى المتلقّي، فيختار عباراته وكلماته لتتلاءم و السّياق.

[1] عبد الهادي بن ظافر الشّهري، استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداوليّة، مرجع سبق ذكره، ص62.

استراتيجيّة في ضوء مجموعة من عناصر الموقف التّخاطبي(الزّمان، المكان، علاقة أطراف التّخاطب).

يعرّف سعيد بنكراد الاستراتيجيّة بأنّها« نمط في البناء، ولهذا يجب النّظر إلى هذه الاستراتيجيّة باعتبارها طريقة خاصّة في تنظيم المعنى»[1]، فمُنتج الخطاب يعمد إلى التّعبير عن مقاصده وتحقيق أهدافه برسم مجموعة من الخطط، اصطلح على تسمّيتها بالاستراتيجيات تتجسّد من خلال أنساق اللّغة وأدوات معيّنة تتلاءم مع السّياق التّفاعلي، لتكوّن ناجعة وذات فاعليّة، عاكسة الكفاءة التّداوليّة للمتكلم وبراعته في التّواصل مع غيره وتحقيق أهدافه.

يصنف عبد الهادي ظافر الشّهري استراتيجيات الخطاب بناء على ثلاث معايير وهي:

أ _ **المعيار الاجتماعي:** ويخص علاقة طرفي الخطاب تنشأ عنه(الاستراتيجيّة التّضامنيّة، الاستراتيجية التّوجيهيّة).

ب_ **معيار شكل الخطاب اللّغوي:** للدلالة على قصد المرسل وتنشأ عنه الاستراتيجيّة التّلميحيّة.

جـــ_ **معيار هدف الخطاب:** وتتأسّس عليه الاستراتيجيّة الإقناعيّة[2].

2 – أنواع الاستراتيجيات:

ينجز المتكلّم فعلاً لغويًّا في الخطاب، والأفعال هي أهداف الخطاب نفسه، وتنجز بشكل مباشر أو غير مباشر، ليصبح هدف الخطاب معيارًا لتصنيف الأفعال إلى أفعال لغويّة مباشرة وأفعال لغويّة غير مباشرة[3] ويفضي هذا إلى تصنيف الاستراتيجيات إلى صنفين رئيسيين تندرج ضمنها أنواع:

[1] سعيد بن كراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط02، 2012، ص 245.

[2] عبد الهادي بن ظافر الشّهري، استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداوليّة، مرجع سبق ذكره، ص 244

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص160

أ- الاستراتيجيات المباشرة: وفيها يعبر منشئ الخطاب للتّعبير عن قصده بالاعتماد على شكل اللّغة الدّلالي مباشرة دون غموض، فلا يجد المتلقّي نفسه مجبرّا على إعمال فكره للاستدلال علي القصد وتشمل الاستراتيجيّة التّضامنيّة، الاستراتيجيّة التوجيهيّة، الاستراتيجية الإقناعيّة

ب- الاستراتيجيّة غير المباشرة: وفيها لا يصرّح المتكلّم عن قصده، بل يفهمه المتلقّي من قرائن لفظيّة للدّلالة على قصد المرسل، وتخصّ الاستراتيجية التّلميحيّة.

يتضمّن التّفاعل الحواري آليّات خطابيّة مختلفة، ويتبنى منشئ الخطاب استراتيجيات مختلفة تتلاءم ومقاصده، سيتم التّعريف بها لرصد حضورها لاحقًا.

1 .1-الاستراتيجيّة الإقناعية

يرنو التّواصل في أحد أهم جوانبه إلى التّأثير، ويعد الإقناع أهم سبله، حيث يهدف إلى إحداث تغيير على المستوى السلوكي أوالعاطفي وجعل المتلقّي يقبل بوجهة نظر المتكلّم طوعيًا لا قصرًا وإرغاما، من خلال استخدام جملة حجج ووسائل متنوعة، وأبرز الآليّات اللّغويّة الّتي يستعملها طرفي التّخاطب الحجاج، المرتكز أساسًا على الاختلاف كقوّة محرّكة؛ فالحجاج لا يكون فيما هو يقيني أو إلزامي، وإنّما يكون الحجاج كما يقول بيرلمان فيما هو مرجّح وممكن ومحتمل[1]، وهو كما يصفه الشّهري عمل عقلي في ممارسته لكنّه يعتمد على اللّغة في تمثيله، مما يسهم في استثمار قالبي المنطق واللّغة بالدّرجة الأولى[2] ويُعرف الحجاج بأنّه تقديم الحجج والأدلة المؤدّية إلى نتيجة معيّنة ويتمثّل في إنجاز تسلسلات استنتاجيّة داخل الخطاب، وبعبارة أخرى يتمثّل الحجاج في إنجاز متواليّات من الأقوال بعضها بمثابة الحجج اللّغوية وبعضها الآخر هو بمثابة النّتائج الّتي

[1] ينظر: جميل عبد المجيد، البلاغة والاتصال مرجع سبق ذكره، ص 107 .

[2] عبد الهادي بن ظافر الشّهري، استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداوليّة، مرجع سبق ذكره، ص242.

تستنتج منها[1]، ويرى حافظ إسماعيل علوي أنّ اللّغة لها وظيفة حجاجيّة يعني أنّ التّسلسلات الخطابيّة محدّدة لا بواسطة الوقائع المعبّر عنها داخل الأقوال فقط، ولكنّها محدّدة أيضا وأساسا بواسطة بنية هذه الأقوال نفسها وبواسطة المواد اللّغوية الّتي تمّ توظيفها وتشغيلها[2].

فالمتكلّم يوظف الوسائل اللّغويّة وما توفره اللّغة من إمكانات لتوجّيه خطابه وجهة خاصّة، تمكّنه من تحقيق أهداف الحجاجيّة فالغاية الغالبة عمومًا هي التّأثير، والدّافع على تبني المتكلّم استراتيجية الحجاج هو الاختلاف الّذي يولد في نفسه رغبة إقناع الطرف الآخر وتحقيق تغيير ما والتّأثير فيه إحداث تغيير في موقفه أو سلوكه، وقد يسخر لذلك آليّات لّغويّة صرفة ويقصد بها ما يتمّ تسخيره في الإقناع، من طبيعة« لفظيّة خالصة ويدخل فيها ألفاظ التّعليل نحو: لذا، المفعول لأجله، السبب في ذلك...، لأن، حيث، اللام، لام كي، لام التّعليل، لام النّاصبة للفعل المضارع، لام الجارة ويستعملها المتكلّم لتبرير فعله أو تعليلاً له بناء على سؤال ملفوظ به، أو سؤال مفترض والوصل السببي والتّراكيب الشّرطية والأفعال اللّغويّة، والحجاج المتبادل والوصف وتحصيل الحاصل»[3].

فاللّغة غنيّة توفر وتتيح للمتكلّم الوسائل والأدوات الّتي يتوسلها، لينشئ خطابه الحجاجي ويحقق غرضه الإقناعي، ومن تلك الإمكانات ما تشمله من روابط وعوامل حجاجية، حيث تربط الرّوابط الحجاجية قولين أوحجتين أوأكثر، وتُسند لكل قول دورًا محددًا داخل الاستراتيجيّة الحجاجيّة العامّة، أما العوامل فلا تربط بين متغيرات حجاجيّة أي بين حجّة ونتيجة أوبين مجموعة حجج، ولكنّ تقوم بحصر وتقييد الإمكانات الحجاجيّة

[1] أبو بكر العزاوي، اللّغة والحجاج، دار العمدة في الطبع، ط01، 2006، ص 16.

[2] حافظ إسماعيل علوي، الحجاج مفهومه ومجالاته دراسة نظريّة وتطبيقيّة في البلاغة الجديدة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط01، 2010، ص57.

[3] نواري سعودي أبو زيد، ممارسات في النّقد واللّسانيات، بيت الحكمة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط01، 2012، ص 132.

الّتي تكون لقول ما، وتضم مقولة العوامل أدوات منها: ربّما، تقريبًا، قليلاً، كثيرًا، ما...إلاّ، وجل أدوات القصر.

يميّز حافظ إسماعيل علوي بين أنماط من الرّوابط:

1. روابط مدرجة للحجج: (حتّى، بل، لكن، مع ذلك، لأن، وروابط مدرجة للنتائج (إذن، لهذا، وبالتالي)

2. روابط تدرج حججا قويّة: (حتّى، بل، لكن، لا سيما، والروابط الّتي تدرج حججا ضعيفة.

3. روابط التعارض الحجاجي: (بل، لكن، مع ذلك) وروابط التّساوق الحجاجي (حتّى، لا سيما)[1].

2.1 –الاستراتيجيّة التضامنيّة:

ويقصد بها الاستراتيجية الّتي يحاول المرسل أن يجسد بها درجة علاقته بالمرسل إليه ونوعها، ومدى رغبته في المحافظة عليها وتطويرها وإزاله معالم الفروق بينهما ومن وسائلها اللغوية: الضمائر، الأسماء، عبارات التّودد[2].

1. 3– الاستراتيجية التّوجيهية:

يرنو المرسل تبليغ قصده بخطابه عبر هذه الاستراتيجية محاولاً فرض قيد على المرسل إليه بشكل أو بآخر، وإن كان القيد بسيطًا، أو يوجهه لنفع أو يبعده عن ضرر، فهو ضغط ممارس علية بدرجات متفاوتة[3]، وهذا ماجعل الدّكتور يوسف تعزاوي يؤكد أن

[1] حافظ إسماعيل علوي، الحجاج مفهومه ومجالاته دراسة نظريّة وتطبيقيّة في البلاغة الجديدة، مرجع سبق ذكره، ص65.

[2] عبد الهادي بن ظافر الشّهري، استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداوليّة، مرجع سبق ذكره، ص257.

[3] المرجع نفسه، ص322.

الخطاب ذا الاستراتيجيّة التّوجيهيّة يعدّ ضغطًا وتدخلاً، ولو بدرجات متفاوتة على المرسل إليه[1] وتتوسل هذه الاستراتيجية استعمال أفعال التّوجّيه الّتي تأتي بصور السّؤال، الأمر، النّهي... بغرض التّحذير أوالنّصح لإقناع المتلقّي بأمر أو ترك آخر.

4.1- الاستراتيجية التّلميحيّة:

وهي الّتي يعبر بها المرسل عن القصد بما يغاير معنى الخطاب الحرفي لخطابه فيعبر عنه بغير ما يقف عنده اللّفظ مستثمرًا في ذلك عناصر السّياق[2]، فقد يكون محتوى الرّسالة صريحًا أو ضمنيًا، إلاّ أنّ هذا الأخير غالبًا ما يكون هو المقصود، ولذلك فنجاح العمليّة التّواصليّة متوقف على اتفاق طرفي الحوار على معنى ضمني واحد؛ أيّ أنّ يكون هناك تطابق بين ما يقصده المرسل وما يفهمه المتلقّي[3]، ويعني هذا وجود معنيين الأول حر صريح مباشر دلالته ظاهرة في الملفوظ، والثّاني ضمني غير ظاهر مستلزم يدل عليه الاستعمال في الموقف التّواصلي، فتكشف المعاني الضّمنية والقصد الأصلي عبر سلسلة من الاستنتاجات والاستدلالات بالاعتماد على الكفاءة اللّغويّة للمرسل إليه وقدرته على التّأويل ووجود معرفة مشتركة بين طرفي التّخاطب، فيكون التلميح في بعض السّياقات التّواصليّة أحسن وسيلة لغويّة لأداء مقاصد المتكلّم.

ثانيا- التّواصل غير اللفظي(communication non-verbal)

تتواصل الذّات بكليتها فلا يقتصر ذلك على الجانب اللّغوي أو العقلي فقط، وليتحقّق ذلك، تواصل البشر بلغتين مختلفتين رغم اشتراكهما في المعنى والدّلالات والوظيفة، وقد نشأ تصنيفهما وفق شكل التّواصل وطريقة الأداء، فاللّغة وإن كانت الوسيلة المهيمنة في

[1] يوسف تغزاوي، الوظائف التّداوليّة واستراتيجيات التّواصل اللّغوي في نظرية النّحو الوظيفي، مرجع سبق ذكره، ص 197.

[2] عبد الهادي بن ظافر الشّهري، استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداوليّة، مرجع سبق ذكره، ص367.

[3] حسن بدوح، المحاورة مقاربة تداولية، مرجع سبق ذكره، ص34.

عمليات التّواصل، ليست الوحيدة من وجهة نظر علم العلامات لتحقيق التّواصل؛ لتوفر وسائل أخرى غير لغويّة(غير لفظيّة) وينعته باتريك شارودو ودومنيك منغنو «بالقوة اللاقولية»[1]، وتلك اللغة غير الملفوظة تمكّن الإنسان من التّعبير والتّواصل مع غيره؛ فهو يعبر عن أفكاره ومشاعره عبر نظام العلامات اللّغويّة وأنظمة من العلامات غير اللّفظيّة الخاضعة لتواضع الجماعات اللّغويّة، وفق السّياق الثّقافي cultural context لكلّ مجتمع. حيث تشتغل تلك الأنظمة مستقلة أو تتظافر وتتكامل لتحقيق الغايات التّواصليّة، فيخاطب اللّسان الأذن ويخاطب الجسد بحركاته وإيماءاته العين.

وعن بداية الدّراسة العلميّة للاتصال غير اللّفظي فقد كان ذلك منذ نهاية القرن التّاسع عشر، فقد شهد النّصف الثّاني من القرن العشرين ميلاد علم الاتّصال غير اللّفظي، وتراكم الدّراسات المتعلقة به ويؤرخ بعض الباحثين لبداية الدّراسة المنتظمة للاتصال غير اللّفظي بكتاب شارل دارون الّذي نشره عام 1872 بعنوان« التّعبير عن العاطفة عند الانسان والحيوان»، الّذي درس فيه السّلوك الوجهي كتعبير عصبي عضلي عن العاطفة، كما كان لعلماء الاجتماع حظ وافر من الدّراسات، وانصب اهتمامهم على القواعد الّتي تحكم تفاعلنا مع الأخرين ودور السّلوكين اللّفظي وغير اللّفظي، وبرزت دراسات لكشف القوانين الّتي تحكم الاتّصال غير اللّفظي مثل دراسة كوفمان(H.Kuffman) عام 1963 وتوالت الدّراسات حيث اتبع معظم البّاحثين المنهج التّجريبي في دراسة الاتّصال غير اللّفظي لمعرفة وظائفه، فكانت دراسات بيردويسل(Perdusel) الذي وضع الأسس للدّراسة العلميّة لحركات الجسد، وقدم نعوم تشومسكي(Chomsky) مؤلفه أسماه علم الحركة

[1] باتريك شارودو، دومنيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، مرجع سبق ذكره، ص111.

Kinesics شمل جزاءً كبيرًا من السّلوك غير اللّفظي، كما تخصص إدوارد هال(E. hall) في دراسة استخدام الشّعوب للمسافة والمجال ومفهوم الزّمن بكتابه اللّغة الصّامتة[1].

يكتسي هذا النّمط من التّواصل المتعدّد القنوات أهمّيّة بالغة؛ فلقد أثبتت الدّراسات الحديثة أنّ نسبة كبيرة من الأهداف الّتي يرنو المتكلّم تحقيقها تتمّ بواسطة الحركات والإيماءات. فالتّعبير اللّغوي هو بناء من الدّلالات المكوّنة، لا من الدّلالات اللّغويّة فقط فالمتكلّم يوظف وسائل مختلفة للتّعبير والتّواصل، ومن بينها وسائل غير لغويّة أهمها لغة الجسم، حيث تغدو الحركات والإشارات دالّة على معاني بعينها، فقد يُعبر عن غبطة في النّفس بإيماءات الوجه، لتكون هذه الأخيرة دالة على الحنق والغضب دون التّفوه بكلمة... فقد تتلقى ردًّا على كلامك في صورة حركة رأس أو تقطيبة حاجبين أو ابتسامة، حتّى أنّها كثيرًا ما تكون أبلغ من الكلام وفي هذا السّياق يقول عبد الرزاق حسين أنّ الإشارة «لون من ألوان التّعبير الفاعل الّذي نستخدمه في حاجاتنا وأغراضنا، ونستطيع من خلاله أن نعبر بصمت عمّا نريد، وتتمّ الاستجابة من الطّرف المستقبل بطريقة أكثر قبولاً، وتفهمًا وسرعة»[2] فلأنها لغة مشتركة عامّة وأكثر مقبوليّة وسرعة تكون أكثر استعمالاً وفاعليّة مقارنة باللّغة المنطوقة.

أ- تعريف التّواصل غير اللّفظي:

تشتغل اللّغة المنطوقة على أهميّتها إلى جانب منظومة تواصليّة أبلغ تعبيرًا وأكثر اتساعًا، ونقصد اللّغة غير المنطوقة، إذا قبلنا التّسمية كما يطلقها الكثير من الباحثين والمنظرين انطلاقًا من كونها أداة للتّواصل بين البشر، يعبّر من خلالها الإنسان عن أفكاره ومشاعره ومواقفه، فتسمى مجازًا لغة؛ لأنّها تُنتج وتُدرك وتُؤول تبعًا للتّواضع ضمن

[1] ينظر: أحمد محمّد الأمين موسى، الاتّصال غير اللّفظي في القرآن الكريم، دار الثّقافة والاعلام، الشّارقة، ط 01، 2003، ص59-65-74.

[2] عبد الرّزاق حسين، مهارات الاتصال اللّغوي، مرجع سبق ذكره، ص57.

مجتمعات وثقافات، مفتقدة القواعد الّتي تُمكننا من الضّبط والتّمييز بين الحركات العفويّة والقصديّة. مما يطرح السّؤال الآتي:

هل تُؤخذ في عمليات التّواصل مع الأخرين حركات الجسم وإيماءات الوجه كحركات عفويّة معهودة؟ أم يتمّ تجاوز ماديّتها وتمنح قيمة دلاليّة، فتغدو كلّ الحركات والانفعالات و السلوكيات الاجتماعيّة رموزًا واحالات؟

ردّا على ذلك صُنفت الحركات والإيماءات الصّادرة عن الإنسان أثناء تواصله مع الأخرين إلى صنفين؛ فمنها الإراديّة التّي يقصد إليها قصدًا كتحريك الرّأس لرفض أو قبول أمر، ومنها العفوي التّلقائي الّذي لا يملك سبيلاً للسيطرة على ظهوره وتجليه نحو احمرار الوجه عند الخجل والخوف. وعلى الرّغم من صعوبة التّمييز أحيانًا فالفيصل في تبيّن صنفها ودلالتها هو السّياق فهو كما يصفه ابن القيّم الجوزيّة« يرشدنا إلى تبين المجمل وتعيين المحتمل، والقطع بعدم احتمال غير المراد وتخصيص العام وتقييد المطلق وتنوّع الدّلالة وهذا من أعظم القرائن الدّالة على مراد المتكلّم»[1] وقد تكون تلك الحركات والإيماءات داعمة ومكملة أو لتقوية المعنى، وقد عبّر بيز آلين(Peas Allen) * عن ذلك قائلاً: الكلمات تُستعمل لإيصال ونقل المعلومات، بينما لغة الجسد لإتمام المواقف، خاصة فيما يتعلّق بالعلاقات الشّخصيّة[2] أي أنّها أقل رسميّة من اللّغة المنطوقة.

من بين التّعريفات الحديثة للتّواصل غير اللّفظي نجد تعريف البّاحثة بركون الّذي قدمته عام 1994، إذ تعتبر الاتّصال غير اللّفظي تلك السلوكات غير الكلمات في حدّ ذاتها، الّتي تشكّل نظام التّرميز الّذي يتشارك به أفراد المجتمع ويتمّ إرسال تلك السلوكات

[1] ابن قيم الجوزية، بدائع الفوائد، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، مج 04، ج 04، د ط، د ت، ص9.

* الاسترالي ألان بيز (1952)، خبير في لغة الجسد ومؤلف، شارك مع وزوجته باربرا في تأليف خمسة عشر كتابًا من أكثر الكتب مبيعًا ترجمت إلى عدة لغات، وعقدا ندوات في مختلف الدّول.

[2] زهرة وهيب خدوج، لغة الصّمت دراسة لغة الجسد وفنونها في عالم الأعمال، مرجع سبق ذكره، ص65.

وتفسيرها بكيفيّة نمطيّة متعمدة وتستخدم بانتظام بين أفراد مجتمع يتحدث لغة مشتركة[1]، ليشمل هذا الشّكل من التّواصل كل سلوك تواصلي لا يتوسل اللّغة الملفوظة كوسيلة تعبير، يدرك بصريًّا ويخضع في تفسيره لعرف، وينطلق من الاختيار والقصديّة ضمن سياق ثقافيّ مشترك، حتّى لا يختلط بالحركات التّلقائيّة، الّتي قد تصدر عن الشّخص دون وعي، والسّياق اللّغوي والمقامي يبينان ذلك. فالوسائل غير اللّفظية تثري الكفاءة التّواصليّة والموسوعيّة؛ كونها توسع الفضاء الدّلالي بما تخلق من إشارات و إيحاءات، تقود المتلقي إلى إعمال فكره وتأويل الرّسالة. وهذا ما عبّر عنه محمد إقبال عروي برفع الاحتمالات بتأكيد احتمال واحد قوي لقوة مرتكزه السّياقي[2] وذلك لأن السّياق قد يختلف كثيرًا عن الّذي كان عليه في البداية والمنطلق؛ لأن المعلومات و السّلوكات المعتمدة في التّفاعل قد ساهمت في تحويره[3]، وهذا يبرز أهمية اللّغة غير الملفوظة في تحديد المعنى المراد من بين عدة احتمالات وترجيح معنًا عن آخر، يرتكز في تأويله على السّياق بكلّ عناصره.

ويقدم ديفيد كيقينز(David. Givens) مدير مركز الدراسات غير اللفظيّة(Cns)* ضمن محاولته الرّائدة لإنشاء قاموس للاتّصال غير اللّفظي تعريفًا مبسطًا لعملية إرسال واستقبال رسائل دون كلمات، وذلك بواسطة التّعبيرات الوجهيّة والنّظر، والإيماءات والهيئة ونبرات الصّوت وموضع الجسد في الفضاء والملابس والعطر...، لتشمل الدّلالات غير اللّفظية كل الإشارات التّعبيريّة والرّموز والدّلالات المستخدمة في إرسال الرّسائل واستقبالها[4]، وهنا تركيز كان على جانب آليه التّواصل (إرسال – رسالة – استقبال) حيث

[1] أحمد محمد الأمين موسى، الاتصال غير اللّفظي في القرآن الكريم، مرجع سبق ذكره، ص39.

[2] محمد إقبال عروي، دور السّياق في التّرجيح بين الأقاويل التّفسيريّة، مرجع سبق ذكره، ص 30.

[3] ينظر: دومنيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، مرجع سبق ذكره، ص30.

* مركز الدّراسات غير اللّفظيّة (CNS) هو مركز أبحاث خاص غير ربحي يقع في واشنطن. انطلق نشاطه سنة 1997، يعكف على دراسة الاتّصال البشري بجميع أشكاله بغض النّظر عن اللّغة. و تعزيز الدّراسة العلميّة للتّواصل غير اللّفظي.

[4] ينظر: أحمد محمد الأمين موسى، المرجع السابق، ص37.

التّبادل التّواصلي عبر جلّ الوّسائط غير الملفوظة، وهذا يحيل على التّعريف الموّسع للتّواصل غير اللّفظي الّذي أورده أحمد محمد الأمين موسى فهو:« الرّسائل التّواصليّة الموجودة في الكون الّذي نعيشه ونتلقاه عبر حواسنا الخمس، ويتمّ تداولها عبر قنوات متعدّدة، وتشمل كل الرّسائل التّواصليّة حتّى تلك الّتي لا تتداخل مع اللّغة اللّفظيّة، والّتي تعتبر من ضمن بنيتها، وتتجلى وسائل التّواصل غير اللّفظي عبر سلوك العين، وتغيرات الوجه، والإيماءات، وحركات الجسد وهيئة الجسم، وأوضاعه، المسافة، الصّوت...»[1]، .وبالتّالي فالتّواصل غير اللّفظي يشمل كل نمط من التّواصل لا يستخدم الألفاظ للتبليغ لتحضرلغة غير منطوقة تشمل لغة الجسد(الحركات، والايماءات)، كما تشمل« لباس الأشخاص، عاداتهم الاجتماعيّة، الحلي الّتي يلبسونها، الوشم الّذي يبدونه، إدارتهم للوقت، المسافات الّتي يستعملونها أو يحافظون عليها، نبرة وحدّة أصواتهم (hogan ,2008)»[2].

تتعدّد تسميات التّواصل غير اللّغوي ومنها: التّواصل غير اللّفظي، غير الكلامي، غيرالملفوظ، الاتّصال الجسدي، السّلوك الحركي، اللّغة الصّامتة، ليضيف مانغونو (D.Maingueneau) أحد أشكال التّواصل ليطلق عليه شبه لغوي أو شبه لساني Paraverbal paralinguistique–، وذكرها محمد نظيف قائلاً: أنظمة موازيّة لسانيّة para linguistique و تدخل في صميم الكفاية المتعلقة بالمرسل[3]، وقد تمّت الإشارة إلى التّواصل غير اللّفظي باستعمال« مصطلح لغة الجسد منذ ألّف جوليوس فاست(Juilis fast) كتابه لغة الجسد عام 1970» [4] نلاحظ تعدد التّسميات واشتراكها في الأخذ بطريقة الأداء.

[1] أحمد محمد الأمين موسى، الاتصال غير اللّفظي في القرآن الكريم، مرجع سبق ذكره، ص40.

[2] زهرة وهيب خدوج، لغة الصّمت دراسة لغة الجسد وفنونها في عالم الأعمال، مرجع سبق ذكره، ص58.

[3] محمد نظيف، الحوار وخصائص التّفاعل التّواصلي، مرجع سبق ذكره، ص58.

[4] زهرة وهيب خدوج، المرجع السابق، ص 58.

يوضّح دومنيك مانغونو تمظهرات متنوعة بالتّمييز بين« المادة اللّغويّة(أواللّسانيّة) والمادة شبه اللّغويّة(أوشبه اللّسانيّة): النّبر، شدّة النّطق، الوقف، الزّفرات إلخ، إنّ شبه اللّغوي واللّغوي يتعارضان مع المادي غير اللّغوي: المظهر الجسدي، المواقف، المسافات الحركات، النّظرات»[1] ليكون أكثر دّقة ويصنّف بهذا أشكال التّواصل إلى لغوي ملفوظ، وشبه لغويّ يضمّ إيقاع الصّوت وتنغيمه، ومادي غير لفظي مادي مرئي يشمل لغة الجسد تمظهرًا وتموقعًا وحركة. من خلال تعدّد التّسميّات الّتي تقيم جميعها الحدود بين التّواصل اللّفظي وبين التّواصل غير اللّفظي، نجد اقتران هذا الحيّز بالوسائط اللاكلاميّة لنقل الرّسالة، وبناءً على التّعريف السّابق نجد أنّ الشّائع لتقريب مفهومه للأذهان تعداد قنواته وذكر بعض تمظهراته.

إنّ الحديث عن التّواصل غير اللّفظي يطرح العديد من القضايا، سيحاول البحث التّطرّق إلى أهمها:

إنّ أول تلك القضايا أنّ الكلام أشدّ اتساعًا مقارنة بالحركات والإشارات، أو كما عبّر عنه نصر حامد أبو زيد من كلّ ما تصح فيه المواضعة، رغم أنّ دلالة الكلام لا يختلف عن دلالة الإشارات والحركات إلاّ من حيث اتساع الأصوات وضيق الحركات والإشارات فدلالة الأصوات يدخل فيها الاشتراك، المجاز، الاستعارة، والإشارات المرتبطة بحركات الجسم محدّدة، في حين تزخر اللّغة بالتّرادف نحو تعال، أقبل، تفضّل...[2] ويفيد هذا أنّ تلك الحركات عمومًا محدّدة ومتّفق على دلالتها، بينما اللّغة ثريّة بالتّعبير عن ذات الشّيء بأدوات وأساليب مختلفة يتخيّر منها منشئ الكلام ما يروقه.

[1] دومنيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، مرجع سبق ذكره، ص93.

[2] ينظر: نصر حامد أبوزيد، إشكاليات القراءة وآليات التّأويل، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط07، 2005، ص 72.

أمّا ثاني قضيّة فهي اقتران نمطي التّواصل(لفظي، غير لفظي)، وانطلاقًا من كون هذا الأخير يتفرّد بسمة جوهريّة بوصفه تعبير صامت يكون دون استخدام اللّغة اللّفظيّة فيصاحبها ليرفدها، أو ينوب عنها فالحركات الجسديّة والإيماءات« تصاحب الكلام فتربط دلالتها بدلالة الملفوظ اللّغوي، وقد تنفصل عن الكلام فتكون دالة بذاتها»[1]، وهي مسألة أسهب فيها الجاحظ(ت255هـ) في كتابه البيان والتّبيين وخاصّة عند حديثه عن الخطباء وفصاحتهم. ومن المفيد الاستشهاد بما ذكره في هذا الصّدد:« الإشارة واللّفظ شريكان ونعم العون هي له، ونعم التّرجمان هي عنه، وما أكثر ما تنوب عن اللّفظ... وفي الإشارة في الطّرف والحاجب وغير ذلك من الجوارح مرفق كبير ومعونة حاضرة في أمور يسترها بعض النّاس من بعض ويخفونها من الجليس وغير الجليس، ولولا الإشارة لم يتفاهم النّاس معنى الخاص»[2]، فالجاحظ يبيّن وظائف اللّغة غير المنطوقة ويبرز أهميّتها؛ فهي ترفد الكلام وتؤكّده، وتنوب عنه أحيانًا وتعين على فهم القصد، وقد تبوح بما أخفاه اللّفظ عند التّكتم خشية عواقب التّصريح بأمر ما، وبهذا فهي أقوى تبليغًا من النّطق. فغالبًا ما تصاحب عمليّة الاتّصال اللّغويّة النّطقيّة حركات جسديّة، ففي الأغلب لا يمكن أن يتواصل أيّ شخص مع غيره وهو في حالة سكون جسدي مطلق، وهذا ما عبر عنه فرويد (Sigmund Freud) بقوله: ذاك الّذي تصمت شفتاه يثرثر بطرف أصابعه[3] وترى أوريكيوني(K.Aurichione) بأنّ من غير الممكن الفصل بين الكفاءات اللّسانيّة والخارج لسانيّة« الحركات الميمية* على اعتبار أنّ في الشّفهي على الأقل التّواصل متعدّد القناة

[1] نصر حامد أبوزيد، إشكاليات القراءة وآليات التّأويل مرجع سبق ذكره، ص 53 .

[2] أبو عثمان عمرو بن بحر الكناني الفقيمي البصري الجاحظ، البيان والتّبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج 01، ط03، ص 78.

[3] باكو ناتالي، لغة الحركات، تعريب سمير شيخاني، دار الجيل للطبع والنشر والتوزيع، ط 01، 1995، ص 76.

* التّعبير الصّامت، أو الميم، أو البانتوميم، شكل مسرحي قديم، عُرف لدى الشّعوب القديمة كالمصريين، واليّابانيين، والصينيين. بيد أنّه نشأ في المسرح اليوناني للدّلالة على التّقليد والمحاكاة، كما عرّفه المسرح الرّوماني" تقليدًا للطبيعة

لإرسال الدّلالات، العمادات الصّوتية والخارج لسانيّة، الّتي تلتقي في الواقع على مستوى الأنشطة التّنغيميّة»[1] ولقد عرض محمد بلال الجيوسي بشكل مفصّل ستة أوجه[2] للغة الجسد فتأتي لتأدية الوظائف الآتية:

1. التّأكيد: غالبًا ما يستخدم التّواصل غير اللّفظي لتأكيد جزء معيّن من الرّسالة اللّفظيّة.

2.الإكمال: يمكن أن يضيف التّواصل اللفظي ظلاً من المعاني كالتّبسم أو التّقطيب حسب المحتوى.

3.التّناقض: قد تعارض الرّسالة اللّفظيّة الحركات الصّادرة عن الجسد.

4.التّوجيه: قد تستخدم حركات الجسد لضبط تدفّق الرّسائل اللّفظيّة.

5.التّكرار: من الممكن تكرار الرّسالة باستخدام حركات الجسد.

6.الاستبدال: قد ينوب التّواصل غير اللّفظي عن الرّسالة اللّفظيّة.

فالخطاب يتشكّل من اشتغال مشترك بين مفردات اللّغة المستعملة، وحركات الجسد التّي تتداخل معها؛ كونها حركات لأعضاء الجسم ووضعيات يتّخذها، وإشارات وإيحاءات ورموز يصدرها، فهي تتداخل مع اللّغة بصورة عفويّة أومقصودة لتتناسب والموقف التّواصلي غالبًا؛ حيث تحضر عادة بالتّوازي في إطار الخطاب. وتلك التّعبيرات الجسديّة للمتكلّم تكتنز في مضانها ثروة ترفد أداء المعنى، وتعيننا على استكناه الرّوابط الدّلاليّة والتّمكّن من فهم القصد. بل قد تتفوّق على اللّغة في تحقيق ذلك فالحركة الجسديّة تمثّل

الإنسانيّة، وكانت عروضه في البدايات تتضمّن النّقد الاجتماعي والسّياسي، ولعلّه كان الوسيلة الفعّالة للهروب من مخاوف الكلمة المنطوقة.

[1] ك .أوريكيوني، فعل القول من الذّاتية في اللّغة، مرجع سبق ذكره، ص25.

[2] ينظر: محمد بلال الجيوسكي، أنت وأنا مقدمة في مهارات التّواصل الإنساني، مرجع سبق ذكره، ص 162.

خلاصة« دلالات حضاريّة تنتمي إلى مجموعة ذات لغة معيّنة»[1] وطبعًا مع وجود تباين بين المجموعات الاجتماعيّة ونظمها الإشاريّة ودلالاتها.

أمّا القضيّة الثّالثة الّتي يطرحها التّواصل غير اللّفظي فهي فاعليّة الأثر وقوة التّبليغ، فنجد أنّ التّواصل غير اللّفظي يُسهم في استمراريّة التّفاعل بين المتخاطبين حتّى في حالات غياب التّواصل اللّفظي، وتبث تلك الرّسائل سواء كانت في شكل ملفوظ أو مكتوب لذا تجنب بعض الباحثين استخدام عبارة اتصال غير لفظي لكونها لا تصف وصفًا دقيقًا ما يندرج تحتها؛ فنجد عالم النفس ألبرت مهرابيان(Albert mehrabien) يستبدل عبارة الاتّصال غير اللّفظي بعبارة« الاتّصال الضّمني باعتبار أنّ الاتّصال اللّفظي الّذي يخضع لقواعد لغويّة محدّدة، هو اتصال صريح، بينما الاتّصال الّذي يفتقر– في معظم أجزائه– إلى مثل هذه القواعد، هو اتصال ضمني»[2] فلا تتوفّر قواعد موحّدة تضبطها ويُحتكم إليها كاللّغة؛ فهي مجرد جملة من الحركات والإشارات متعارف عليها.

التّواصل غير اللّفظي بتعدد وسائله التّعبيريّة أقوى من دلالة اللّغة الملفوظة، وهذا ما جعل الدكتور أسعد مهدي عرار ينعته« بالبيان بلا لسان حيث تغدو الأحوال الجسديّة والهيئات ناطقة دالّة على حواشي النّفوس، والضّمائر المستترة»[3] وفي هذا يقول الجاحـــظ « ومبلغ الإشارة أبعد من مبلغ الصّوت»[4] فهو تبليغ قويّ دون كلمات، يسرّب ما في النّفس من معان، وله القدرة الفائقة على إبراز الأفكار وتجسيد المواقف بإيجاز.

[1] محمد جواد النّوري، لغة الجسد علم الكينات دراسة نظريّة تطبيقيّة، دار الكتب العلميّة، د ط، 2017، ص 75، الموقع الإلكتروني: https://books.google.dz، تاريخ الزّيارة: 2020/06/28، التّوقيت22:33.

[2] أحمد محمد الأمين موسى، الاتصال غير اللّفظي في القرآن الكريم مرجع سبق ذكره، ص35، 36.

[3] أسعد مهدي عرار، البيان بلا لسان دراسة في لغة الجسد، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، د ط، 2008، ص 17.

[4] الجاحظ، البيان والتّبيين، مرجع سبق ذكره، ص 79.

لقد تمّ التّطرق إلى تعريف التّواصل غير اللّغوي وعرض بعض تسميّاته، والقضايا الّتي يطرحها، وبالانطلاق من مسلّمة أنّ الاتّصال عمومًا متعدّد القنوات، يمكن القول أنّ التّواصل غير اللّفظي(غير الملفوظ، غير الكلامي) هو لغة غير منطوقة؛ يتمّ بصمت دون استخدام اللّغة اللّفظيّة، يشترك مع التّواصل اللّفظي في القدرة على التّبليغ وتحقيق التّواصل، بتبادل الرّسائل بين المرسل والمتلقّي، وسواء تمظهر في التّواصل الكلامي المنطوق، أوفي صورة أثر مرئي كنص مكتوب، فمن خصائصه أنّه يقترن ويصاحب الكلام، أو ينوب عنه لكنّه أسرع وأقوى تبليغًا.

بعد التعرّف على التّواصل ونمطيه، ننتقل لتخصيص الحديث عن لغة المسرح لمعرفة سماتها والخصوصيّة الّتي قد تميّزها، وهذا يحيل على نظرة النّقاد المسرحيين إلى الفنّ المسرحي، وإلحاقه بالأدب بوصف النّص المسرحي نصًا أدبيًّا، وكان البحث قد تطرّق لإشكاليّة النّص والعرض سابقًا، فقد أدرك أغلبهم أنّ النّص المسرحي متفرّد كُتب ليعرض أمام جمهور؛ فعندما قارن الدّكتور إبراهيم الكيلاني بين الفنون الأدبيّة من شعر وقصّة ورواية وبين الفنّ المسرحي، وجد أنّ التّبادل والاتّصال بين المؤلّف والقارئ يكون داخليًّا، عكس ما يحدث في فن المسرح فهو خارجي؛ أي عن طريق عرضه أمام جمهور، فمن خصائص المسرح التّجسيد والوجود البّشري الحقيقي.

فماذا نقصد باللّغة المسرحيّة؟

وماهي سماتها وأدواتها الّتي تمنح النّص المسرحي تفرّده، والخطاب المسرحي خصوصيّته؟

ولإبراز تلك الفرادة والخصوصيّة سيتمّ الانطلاق من قول النّاقدة الفرنسيّة مارجواي بولتون(m.boultene)* المسرحيّة ليست في الحقيقة قطعة من الأدب للقراءة، وإنّما ذات

* Marjorie Boulton(1924_2017)، مؤلّفة و كاتبة مسرحيّة وشاعرة بريطانيّة، عاشت في أكسفورد وكانت رئيسة منظّمة الإسبرانتو الدوليّة وعضو في أكاديميّة الإسبرانتو، عُرفت كمؤلّفة لسلسلة من الإرشادات النّاقدة، الّتي نشرت في

خصائص ثلاث: فهي أدب، يمشي، ويتكلّم أمام أبصارنا[1] فالظّاهرة المسرحيّة تجمع بين الخصائص الأدبيّة والدّيناميّة الرّكحيّة؛ حيث يتلاقح في بوتقتها الأدبي والفني والتّقني، ويتوازى السّمعي بالبصري والحركي، ليعرّف الكيلاني اللّغة المسرحيّة ويُسهب في توصيفها وشرح كيفيّة اشتغالها قائلاً: لغة مباشرة تعتمد على التّكثيف والتّركيز والمدّ، واستنفاذ الطّاقة التّعبيريّة للكلمة إلى أبعد الحدود، وقذفها إلى أذن السّامع من أقرب سبيل مشحونة بالكمون الدّرامي، الّذي يجعل منها كلمة مقولة وفاعلة ومنفعلة، ففي المسرحيّة الكلمة هي كل شيء، إنّها رسول الفكر، ذات امتداد، ووقع، وإصابة، وصدى تخرج من فم الممثّل فتكتسب في الجوّ الدّرامي معنًا خاصًّا تزيده حركات الممثّل دلالة ورمزًا[2]، وبهذا يكون الكيلاني قد أبان عن سمات اللّغة المسرحيّة؛ فالكلمة بوصفها أداة الاتّصال الأولى، تملك قدرة تجعلها ذات طاقة تفتح آفاقا واسعة بالتّكثيف؛ فتكتسب الكلمة فور توظيفها معان خاصّة، وقد تنفلت بعدئذ فتتجاوز المدلول الّذي قصده مبدعها، ويتضاعف ذلك إن رفدتها عناصر غير لغويّة. ولعل هذه الخصائص ميّزت لغة العمل المسرحي عن لغة الرّواية رغم أنّ كلاهما يمتح من ذات النّبع إلاّ أنّ النّسج يتباين؛ فكاتب الرّواية غير ملزم بالتّكثيف والتّركيز، بينما لابد لكاتب المسرحيّة أنّ يحافظ على إيقاع خاص يخلق من خلاله« التّوازن في المقاطع والكلمات المفردة، ويلجأ المؤلّف المسرحي إلى التّخييل في المشهد؛ أي التّصوير دراميًّا باللّغة الموحيّة وإيجاد إيقاع مناسب للفكرة؛ فتحت هذا السطح المائج المضطرب تيارا قويًّا يحمل الأشخاص والحبكة إلى غايتها المحدّدة»[3]، ليغدو

جميع أنحاء العالم. ألّفت مسرحيّات وقصص قصيرة طوال حياتها وكانت مؤلّفة لـــ زامنهوف: خالق الإسبرانتو (Esperanto) هي لغة مصطنعة اخترعها لودفيغ أليعزر زامنهوف كمشروع لغة اتّصال دولية سهلة عام1887.

[1] إبراهيم حمادة، طبيعة الدّراما، دار المعارف، القاهرة، ط1 0، 1977، ص09.

[2] الكيلاني إبراهيم، الخريف، ص 196 نقلا عن: حوريّة محمد حمو، حركة النّقد في سورية 1967 – 1988 (دراسة)، مرجع سبق ذكره، ص207.

[3] ميليت فرد، وبنتلي، جيرالد إيدس، فن المسرحية، ترجمة صدقي حطاب، مراجعة محمود السمرة، دار الثقافة، بيروت، دط، 1966، ص482 نقلاً عن حورية محمد حمو، المرجع نفسه، ص 208.

الحوار المسرحي مكثفًا مختزلاً ومعبّرًا عن الفكرة، ومرتبطًا بزمان ومكان محددّين لنعيشها فعليًا، فاللّغة إنشائيّة مشحونة بدلالات، ولغة المسرح تُنعت بالواقعيّة لفظيًّا وزمنيًّا؛ حيث تتناسب والشّخصيّة وتتلاءم مع العصر؛ فلا نجد عاملاً بسيطًا يحاور غيره بخطاب فلسفي عميق، أو يخاطب البطل في مسرحيّة حديثة المتلقّي بلغة عصر الجاهليّة، وإلاّ سيمجّها الذّوق العام، كما أنّ طبيعة اللّغة المسرحيّة مكثّفة مختزلة ومعبّرة عن الفكرة بعدة وسائل، ومرتبطة بزمان ومكان محدّدين.

يؤكّد أنسكومبر ودكرو(Anscomber Ducrot) أنّ فعل القول من النّاحية الجوهريّة مجموعة الظّواهر الّتي يمكن ملاحظتها حينما تشتغل خلال فعل تواصلي خاص[1] فالخطاب المسرحي كلام تصاحبه حركات الممثّل ويكمّله الزّي والدّيكور... فالمجالات الّتي تستمد منها الدّلالات المسرحيّة متعدّدة، وهذا يحيلنا على نظريّة فانجنر(R.wagner) حول المسرح الشّامل الّتي حاولت أن تنظّم وتوحّد المواد والوسائل المسرحيّة المختلفة، لتتوحّد نتائجه وتحدث أثرًا شاملاً، ويعني مبدأ المسرح الشّامل ضمنًا أنّ قوّة الأثر المسرحي تتوقّف مباشرة على ما يدركه المتفرّج في وقت واحد بفكره وحسّه[2] فالمتلقّي كطرف يتلقّي عدّة رسائل بوسائل تعبير مختلفة، منها ما يتلقّاه بسمعه، ومنها ما يتلقّاه بحواسه في ذات الوّقت، ليتشكّل الخطاب المقصود تبليغه.

ب- تمظهرات التّواصل غير اللّفظي:

ولتبيّن دلالة اللغة غير المنطوقة وأثرها التّواصلي، وإبراز دورها في معرفة المقاصد المتجليّة في سياقات الخطاب المسرحي بشكل خاص. سيتم التّعرف على أهمّ تمظهرات التّواصل غير اللّفظي ليرصد حضورها لاحقًا في المحادثة ضمن مسرحيّة أهل الكهف.

[1] ك ــ أوريكيوني، فعل القول من الذّاتية في اللّغة، مرجع سبق ذكره، ص40.

[2] ينظر: سامية أحمد أسعد، الدّلالة المسرحيّة، مرجع سبق ذكره، ص96.

يتمّ التّواصل غير اللّفظي عبر عدّة وسائط، تمثّل قنوات الاتّصال غير اللّفظي وهي «أعضاء الجسد الّتي يتمّ عبرها التّعبير عن الرّسائل غير اللّفظيّة، بالإضافة إلى البيئة الّتي نعيش فيها أو تحيط بنا، وكيفيّة تعاملنا مع الوقت ومفهومنا للزّمن»[1] يمكنّ اعتبار الزّمن قناة تواصل غير لفظيّة إذا نظرنا إليه من جانب تبليغ رسالة ما والتّأثير في التّواصل والتّفاعل؛ فالقدرة على الاستماع والمشاركة تفعّل التّواصل وتبادل الكلام، في حين استشعار العكس يعرقلهما ويوقفهما.

تُجمع أغلب الآراء في تقسيم الوسائل غير اللّفظيّة، ليكون بيتر كلينتون(p.clinton) أكثر تفصيلاً بتصنيفها ضمن نظامين:

- **أنظمة دلاليّة:**

عضويّة تتّخذ من جسم الإنسان علامات؛ لأنّ الإنسان يستخدم أعضاء جسمه ــ بل جسمه كلّه – في التّواصل مع الآخرين، فهو يتكلّم كما يتكلّم بلسانه. وتَحمل حركاته وإشاراته دلالات مفهومة مثل كلمات اللّغة تمامًا.

- **أنظمة أدائيّة:**

تتمثّل فيما يستخدمه الإنسان من وسائط أو أشياء توجد في البيئة، ويستعملها بوصفها علامات محمّلة بدلالات مختلفة[2]، لتتجاوز الأشياء ماديّتها وتستحيل إلى علامات تحمل دلالات خاصّة.

وقد عبّر عن ذلك كلّ من ناب وهول(Knapp&Hall) حينما حدّدا ثلاث وحدات أساسيّة لدراسة التّواصل غير اللّفظي كالآتي:

الأولى: هي الظّروف والتّركيب البيئي نحو الأثاث، الإضاءة، الأماكن والمسافات.

---

[1] أحمد محمد الأمين موسى، الاتصال غير اللّفظي في القرآن الكريم، مرجع سبق ذكره، ص73.

[2] بيتر كلينتون، لغة الجسد مدلول حركات الجسد وكيفية التعامل معها، مرجع سبق ذكره، ص07، 08 نقلا عن: محمد جواد النّوري، لغة الجسد علم الكينات دراسة تطبيقية، مرجع سبق ذكره، ص 88.

الثّانية: الصّفات الجسديّة للشّخص المتّصل، وتضمّ جميع الملحقات من ملابس وطريقة تصفيف الشّعر والمجوهرات.

الثّالثة: السّلوكات المختلفة الّتي تصدر عنه وإيماءات الجسد وطريقة الوقوف، تعابير الوجه، نظرات العينين السّلوكات الصّوتية [1]، وفي هذا التّقسيم تفصيل دقيق وشامل لتمظهرات اللّغة غير الملفوظة.

يُجمل أحمد محمد الأمين موسى فئات الاتّصال غير اللّفظي في« التّعبير الوجهي وسلوك العين، حركة الجسد والإيماءات، السّلوك اللّمسي، سمات الصّوت وجودته، الثّقافة والزّمن، البيئة، أنماط الجسد وأشكاله وأحجامه، الملابس والمستلزمات الصّناعيّة الشّخصيّة»[2] كما أنّ خبراء التّواصل غير اللّفظي قد اعتبروا أنّ للغة الجسد ست عناصر رئيسة تتمثّل في الإيماءات(الحركات)، التّواصل البصري، تعبيرات الوجه، الصّوت، المكان[3] ليشمل التّواصل غير اللّفظي الكثير من القنوات: حركات الجسم، والهيئات الكثيرة الّتي يظهر عليها، الإيماءات وتعابير الوجه، اللّمس، والمسافة والحيّز المكاني الّذي يفصل بين الأشخاص، والصّوت(النّبرة، المستوى، الوتيرة...)، ويتعدى كلّ ذلك إلى وسائل ماديّة و مظاهر شكليّة(اللّباس ولواحقه، الشّعر، العمارة...) وسيتم عرضها بشيء من التّفصيل، ليتمّ رصدها لاحقًا في المحادثة وتبيّن دورها في التّبليغ، وأثرها في تفعيل التّواصل بين أطراف المحادثة ضمن الخطاب المسرحي.

1. لغة الجسد: (Langue du corps)

أ – تعريف لغة الجسد:

[1] زهرة وهيب خدوج، لغة الصّمت دراسة لغة الجسد وفنونها في عالم الأعمال، مرجع سبق ذكره، ص 68 .

[2] أحمد محمد الأمين موسى، الاتصال غير اللّفظي في القرآن الكريم، مرجع سبق ذكره، ص 39.

[3] زهرة وهيب خدوج، المرجع السابق، ص69.

إنّ القدرة على معرفة كوامن النّفس الإنسانيّة، وكشف خفاياها يبدو عصيًّا ومستحيلاً إن أخفى الكلام بلفظه الحقائق، لكنّ الجسد والنّفس وجهان لموقف واحد، فلغة الجسد تكشف طبيعة النّفس وتفضح توجّهاتها؛ فهي تشي بعواطف وأفكار ومواقف الشّخص، وتفضح ما يختلج النّفس من شعور وانفعالات بناءً على التّصرفات والسّلوكيّات، وردود الفعل والحركات الّتي يصدرها الجسد، فهي بوصفها لغة مشتركة بين أغلب البشر تقريبًا، وليسرها استعمالاً وفهمًا تعدّ نظام التّواصل البكر الّذي اعتمده الإنسان قبل امتلاك مهارة الكلام، وتطور اللّغة المنطوقة.

ولقد أشار القدماء من اللّغويين العرب إلى أهميّة لغة الجسد، فمن ذلك ما جاء في مقدّمة البيان والتّبيين للجاحظ، حيث عدّد أدوات البيان وجعل منها الإشارة فقال« الإشارة واللّفظ شريكان، ونعم العون هي له ونعم التّرجمان، وما أكثر ما تنوب عنه، في أمور يسترها بعض النّاس من بعض، ويخفونها من الجليس وغير الجليس، ولولا الإشارة لم يتفاهم النّاس معنى خاص الخاص»[1] ومما يدلّ على وعي العرب القدامى بأهميّة لغة الجسد ما ورد في الكتب والمعاجم القديمة، وما شاع من استعمال أعضاء الجسد في كلام العرب وأشعارهم، لكنّ على ما يبدو أنّ لغة الجسد لم تدرس بجديّة إلاّ منذ السّتينات من القرن الماضي؛ حيث يقول آلان بيير(Allane Pierre): أصبحت العامّة على دراية بوجود لغة الجسد إلاّ بعد نشر كتابي body language عام1978، ففي مجال الدّراسة الأكاديميّة للغة الجسد، ربما يعتبر كتاب تشارلز داروين(C.Darwin) The expression of the emotions in man and animale أوالتّعبير عن المشاعر لدى الإنسان والحيوان، والّذي نشر عام 1872 أكثر الأعمال تأثّرًا فيما قبل القرن العشرين؛ فقد أدّى إلى الدّراسات الحديثة لتعبيرات الوجه ولغة الجسد، وأقرّ الباحثون في جميع أنحاء العالم العديد من أفكاره وملاحظاته، وقد وجد ألبرت ميهرابيان(A. Mehrabian) وهو رائد في مجال لغة الجسد أنّ التّأثير الكلّي للرّسالة يمثّل فيها الشّق غير اللّفظي نسبة 55% بمقابل7% للشقّ

[1] الجاحظ، البيان والتّبيين، مرجع سبق ذكره، ص78.

اللّفظي ونسبة 38% للصّوت[1]، ممّا يبرز حضور وأهميّة العناصر غير اللّفظية في تبليغ الرّسالة.

تُعرّف لغة الجسد بأنّها: لغة تواصل حديثة، تعتمد على تعابير الجسد ومصطلحاته، ويدرس علم لغة الجسد طرق التّواصل الغير لفظي [2]، فهي تشير إلى كلّ ما هو غير ملفوظ، ويرافق الصّوت أو ينوب عنه كتحريك اليّد أو الرّأس أو هز الكتف... والواقع والثّابت وجودها وحضورها كوسيلة تواصل منذ القدم، إلاّ أنّ الدّراسات المتخصّصة الّتي تناولتها تنظيرًا وتحليلاً تعتبر حديثة ولا تزال في بداياتها.

وينعتها دومنيك مانغونو(D.Maingueneau) بشبه اللغويّة قائلاً:« يتفاعل المشاركون وأقوالهم تصاحبها إيحاءات وأمارات شبه لغويّة»[3]، فهي شكل صامت من التّواصل حيث يعرّفها بيتر كلينتون(P.Clinton) بأنّها: نوع من التّواصل غير الشّفهي لا من خلال النّطق، بل من خلال الصّمت، والملامح العامّة للإنسان الصّامت؛ كنظرات العيون، وتعبيرات الوجه، وحركات الجسم[4].

أيّ أنّ إيماءات الوجه وحركات الجسم الّتي ترافق الكلام هي وسائل غير لفظيّة، تشكّل لغة خاصّة تشبه اللّغة المنطوقة؛ كونّها تملك تفسيرات وتخضع للتّواضع و تؤدّي وظيفة التّبليغ أيضًا؛ فتلك الحركات والإشارات ذات دلالة تفهم مثل كلمات اللّغة تمامًا، لذا يطلق عليها اللّغة الصّامتة؛ فالجسد يملك لغته الخاصّة الصّائتة في صمت؛ فهي مكتنزة

[1] ينظر: آلان وباربارا بييز، المرجع الأكيد في لغة الجسد، مكتبة جرير، المملكة السّعوديّة، الرّياض، ط 01، 2008، ص08-09.

[2] ينظر: جودي جيمس، محمد عبد الرّحمن سبحانه، الدّليل الكامل لمعرفة الجسد وكيفية التّعامل معها، ترجمة الموقع الكندي www.synergologie.com، ص02.

[3] ينظر: دومنيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، مرجع سبق ذكره، ص46.

[4] بيتر كلينتون، لغة الجسد مدلول حركات الجسد وكيفية التعامل معها، مرجع سبق ذكره، ص06 نقلا عن: محمّد جواد النّوري، لغة الجسد علم الكينات دراسة نظريّة تطبيقيّة، مرجع سبق ذكره، ص 08.

في حركاته وإيماءاته*، تتركز في جسم الإنسان الّذي ينفعل كلّه بما يعبّر عنه، فلا يتكلّم فقط بلسانه وأعضاء النّطق الأخرى، ولكنّه يتكلّم بأعضاء جسمه أيضًا، إنه يومئ برأسه ويغمز بعينيه ويرمز بشفتيه ويهز منكبيه[1]، فالنّظرة أوالحركة تغدو كلمةً أوتركيبًا يُفصح عن حقيقة، ويُبلّغ قصدًا دون الحاجة للّغة المحكيّة؛ فهز الرّأس مثلاً حركة تختصر الكلام، قد تعني قبولاً أو رفضًا، وتقطيب الجبين يفيد الاستياء أو الإعلان الغضب والاستنكار...

تتجلّى دلالات لغة الجسد من خلال مراقبة التّلميحات الإشاريّة والتّعبيرات غير الشّفهيّة لدى الآخرين لنتواصل معهم، فمن شروطها التّواجد الفيزيائي أي الحضور وجهًا لوجه. وتكتسي لغة الجسد أهميّة بالغة؛ فهي تؤثّر في تنامي الحوار، وتشكّل الخطاب وتوجيه السّلوك؛ كما أنّ للسّياق المقامي تأثير على الخطاب وما يصاحبه من حركات؛ فلعناصر الموقف الخارجي أو القرائن الحاليّة في استعمال اللّغة تأثير على أطراف التّخاطب والخطاب وما يصاحبه من حركات وإيماءات وتجلّيات شعوريّة(عبوس، طلاقة الوجه، ابتسام، ..)، فتأتي لغة الجسد غالبًا مناسبة للمقام، وقد توظّف بشكل مخالف للتمويه أو لغيره من الأغراض.

ب- مميزات لغة الجسد:

تعدّ لغة الجسد وسيلة تعبيريّة صريحة ترافقنا دومًا، لا يمكن السّيطرة عليها مثلما تُكبح اللّغة المنطوقة بالصمت، فكما يقول بافي مشاعرنا مكتوبة ومكشوفة بجلاء ووضوح على وجوهنا، ولعلّ ذلك يعود إلى أنّ هذه اللّغة مستمرة في أدائها، وفي تعبيرها عن

* يقصد بالإيماءة كلّ التّعابير بالوجه أو حركات العين أو غيره من دون أن يتحدّث الشّخص، غالبًا ما يعرف الآخر معناها بحكم التعارف على دلالتها عالميا أوضمن مجموعة لغوية واحدة، أو فئات خاصة.

[1] محمّد محمّد داود، جسد الإنسان والتعّبيرات اللّغوية دراسة دلاليّة ومعجم، دار غريب للطباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط 01، 2007، ص08.

مكنون الإنسان، وما يدور في ذهنه وإحساسه[1]، فللّغة الجسد القدرة على التّعبير عن مكنونات النّفس، وكشف ما يدور في الذّهن، ولأنّها تتّسم بالوضوح والمباشرة – رغم أنّ هناك بعض الحالات الّتي يتمّ فيها التّلاعب والتّمويه في استخدامها – تتمّ استجابة المتلقّي بطريقة أكثر قبولاً وتفهمًا وسرعة فعلى الرغم من أنّها لغة صامتة مفعمة بالحيويّة والتّأثير من خلال مميّزات عدّة، يلخّصها عبد الرّزاق حسين في اللّغة الإشاريّة كالآتي[2]:

1. الإيجاز:

إنّ اللّغة غير الملفوظة توجز الكثير من الكلام وتبلّغ القصد بسرعة دون جهد يذكر؛ حيث أنّ الطّلب، الأمر، النّهي، القبول و الرّفض، أو التّعبير عن عاطفة ما، يتمّ من خلال: حركة، أو إشارة، أو لمسة، و تكون كافيّة لأداء المطلوب منها أداءً معبّرًا.

2. التّواصل العاطفي:

يظهر التّعبير عن عاطفة معيّنة(الحب، الشّفقة، الإعجاب، الحزن، المواساة، الكره...) من خلال نظرة بالعين أوحركة بالجسد، أوتعبير بعضلات الوجه، فالإشارة من اليد قد تحتمل عاطفة ترحيب كأن تفتح يديك، وكذلك التّربيت على الكتف أومسح الرّأس، أوالابتسامة العريضة، أوالخطوط الّتي تظهر على الجبين وعقد الحاجبين وغير ذلك.

3. سريّة الأداء:

يستطيع المرسل في هذه اللّغة أن يرسل ما يشاء من أوامر ونواه، وعواطف، دون خوف من إعلان رأيّ أو توجّس من اعتراض أحد، فالخشية من التّصريح بعاطفة ما في حضور اجتماعي تغيب في التّعبير الإشاري، فنستطيع أن نوافق أو نعارض، أونغيّر أو

[1] محمّد جواد النّوري، لغة الجسد علم الكينات دراسة نظريّة تطبيقيّة، مرجع سبق ذكره، ص73.

[2] ينظر: عبد الرّزاق حسين، مهارات الاتصال اللّغوي، مرجع سبق ذكره، ص58، 57.

نبدّل، أونوجّه ونعدّل سلوك الأخرين وآرائهم، دون أي شعور بحرج أوخوف ففيها يتوفّر التّحرّر أكثر.

4. الجرأة:

مالا نجرؤ على قوله يساعدنا التّعبير الإشاري في الإفصاح عنه، فما لا نقدر على البوح به من خلال اللّغة المنطوقة نتمكّن من إظهاره بالإشارة، وإيصال مشاعرنا لغيرنا بنجاح، دون أن يترتّب على ذلك ما يترتّب على الكلام من نتائج، ويقول عبد الرّزاق حسين:« الحركة تُظهر ما يُفكّر العقل ولا يريد اللّسان النّطق به»[1] فالتعبير باللّغة غير الملفوظة تمنح المتكلّم هامشًا من الحرية.

5. الحزم:

تتوفّر اللّغة غير المنطوقة من الحزم ما قد لا يتوفّر في اللّغة المنطوقة، فهي لا تحتاج إلى« مبررات وأدلة إقناعيّة، فقدرة حركة ما على التّوجيه والسّيطرة وتغيير السّلوك قدرة بينة واضحة»[2] ممّا يمنحها قوّة ويجعلها فاعلة وأقوى تأثيرًا.

6. الصّدق :

تتميّز اللّغة غير المنطوقة بصفة الصّدق، وتدعم ذلك زهرة وهيب خدوج قائلة أنّها: « تُظهر ما يدور في الذّهن ويسيطر على الوجدان. فمن خلال لغة الجسد يمكن التّنبّؤ بصدق المتحدث أوكذبه وخداعة أيضًا»[3]، حيث يستطيع الإنسان أن يكذب أويغالط ويموّه ويضلّل الآخرين بكلماتهم، ولكنّ اللّغة غير اللّفظية تلقائيّة عفويّة خارجة عن السّيطرة

[1] جودي جيمس، محمد عبد الرّحمن سبحانه، الدّليل الكامل لمعرفة الجسد وكيفية التّعامل معها، مرجع سبق ذكره، ص02 .

[2] عبد الرّزاق حسين، مهارات الاتصال اللّغوي، مرجع سبق ذكره، ص 58، 57.

[3] زهرة وهيب خدوج، لغة الصّمت دراسة لغة الجسد وفنونها في عالم الأعمال، مرجع سبق ذكره، ص 66.

والتّحكّم؛ لتكون تواصل من نوع خاص في حالات الصّمت، فتُظهر المشاعر وتُجسّد المواقف؛ فهي كاشفة بصدق، فهي تشكّل ردود أفعال آنية تعكس ما في الفكر والنفس، ولغة متحررة مقارنة باللّغة الملفوظة.

ولأهميّة الوسائل غير اللفظيّة في عمليّة التّبليغ والتّواصل نجد في النّصوص المكتوبة إشارات لتعبيرات صادرة عن جسد المتكلّم تعيننا في فهم المعنى، وإن كان ضمنيًّا لم يُصرّح به. فكلّ سلوك يكتسي« قيمة رسالة، أيّ أنّ السّلوك تواصل، ينتج عن ذلك أنّنا لا نستطيع أن لا نتواصل، شئنا أو لم نشأ، نشاط أو انعدام نشاط، كلام أو صمت، لكلّ ذلك قيمة رسالة»[1] فكلّ شيء يخصّ الإنسان وسلوكه يرسل رسائل ذات مضامين وتأثير؛ فجميعها تثرثر وإن تخلّل الكلام وقفات صمت.

2. التّعبيرات الوجهيّة:

تصدر عن الوجه تعبيرات مختلفة وتعرّفها زهرة وهيب خدوج بأنّها: عبارة عن الإشارات والتّغيرات الّتي تحدث للوجه، ويقوم الأفراد بالتّواصل من خلالها للتعبير عن أحاسيس ومشاعر معينة مثل الابتسامة والضّحك للتّعبير عن الفرح، والعبوس للتّعبير عن الحزن والغضب وغيرها من التّعبيرات، الّتي تُظهر مدى التّأثر بموقف أوظرف معين يتعرض إليه الشخص، ويُعتبر الوجه أسرع الوسائل الّتي تنقل المعاني من المرسل إلى المستقبل وبالعكس[2]، فالتّعبيرات الوجهيّة تتضمّن رسائل تواصليّة مستقاة من« الوجه وعلى رأسها التّعبيرات العاطفيّة كالفرح والحزن والغضب والاشمئزاز، والاندهاش والخوف والخجل، الابتسام والضحك، والحياد العاطفي»[3]، لدرجة أنّ من الممكن« قياس

[1]Paul watzlawick, janet Helmick ,Don.D .Jackson, Une Logique de la communication (pragmatics of Human Communication) ,1967 ,édition du seuil, paris ,p 46 .

[2] ينظر: زهرة وهيب خدوج، لغة الصّمت دراسة لغة الجسد وفنونها في عالم الأعمال، مرجع سبق ذكره، ص70.

[3] ينظر: أحمد محمّد الأمين موسى، الاتصال غير اللّفظي في القرآن الكريم، مرجع سبق ذكره، ص81.

ومعرفة درجة مشاعر ومواقف الآخرين من خلال ما يرتسم على وجوههم من علامات»[1] فالوجه هو المعبّر عن مكنونات النّفس دون كلام، حيث يقوم بوظيفة اتّصاليّة وينقل لنا وعنّا الأحاسيس والمشاعر

3. لغة العين:

تعدّ العين بوابة النّفس وفاضحة أسرارها، تملك من قوّة التّعبير ما يجعلها تولّد خطابًا مباشرًا يتجاوز الصّمت إلى الإبلاغ والتّواصل، وفي هذا قال أحد البلغاء: اللحظ يعرب عن اللّفظ، وقال آخر: رب كناية تُغني عن إيضاح ورب لفظ يدلّ على ضمير[2].

فالتّواصل البصري أحد أشكال التّواصل اللالفظي، وهو عبارة عن حركات العيون والتقاء النّظر بين شخصين، لتحمل النّظرات بتباينها دلالات خاصّة دون النّطق(الحزن، الفرح، التّعجب، الخوف...) لذا تعدّ أقوى وسائل التّبليغ؛ فمند القدم كانت مثار الاهتمام وبؤرة التّركيز، ففي مجال التّواصل تعدّ أبلغ الوسائل تعبيرًا وكشفًا فهي توحي بالكثير من المشاعر وتحدّد المواقف وتعكسها بقوّة وصدق، أهمّها على سبيل الذّكر لا الحصر:

1-الهدوء والاطمئنان أو الشك والحذر.
2-القبول أو الرّفض (التّصديق أو التّكذيب).
3-القوّة أو الّضعف (سيطرة أو استسلام واستجداء).
4-الاقتناع أو التردّد...

حدّد الباحثون في مجال التّواصل غير اللّفظي عدّة وظائف مهمّة تؤدّيها العين يجملها محمد بلال الجيوسي في الآتي:

[1] عبد الرّزاق حسين، مهارات الاتصال اللّغوي، مرجع سبق ذكره، ص59.

[2] المرجع نفسه، ص63، 64.

أ- مراقبة التّغذية الرّاجعة.

ب- المحافظة على الاهتمام والانتباه.

ج- الإيذان بتبادل الدّور في الحديث.

د- توضيح طبيعة العلاقة.

هـ- التّعويض عن المسافة المكانيّة[1].

فالنّظرات تعدّ أحد أوجه التّواصل وأقواها؛ حيث يتمّ بصريًّا إظهار الاهتمام لربط جسور بين أطراف التّخاطب، أوالعكس فتقصي أي احتمال للتّواصل، فهي ترسل رسائل ليُحَدَّد الطّرف المقصود من الكلام ويكون طرفًا إيجابيًّا إثر تلقّي إشارة بصريّة، فيتنامى الحوار، كما تعكس طبيعة العلاقة بين الأطراف.

4. الإيماءة/ لغة الإشارة:

يقوم الإنسان باستخدام إيماءات الوجه وتعبيراته، وحركات الجسم، والّتي تعبّر عن معاني اتّصاليّة ذات دلالات مختلفة، ويُعْرف علم إيماءات الجسد بـــ (kinescs) وهو العلم الّذي يبحث في كيفيّة استخدام الجسد بطريقة غير كلاميّة[2] ويعرّف أمبرتو إيكو ماهيّة الإيماءات بدقّة فليست« مرادفًا لأصل لساني، الإيماءة جزء من نسق ثقافي، وهو النّسق الّذي يحتمي اللّسان ذاته. إنّ الإيماءة الدّالة على الدّعوة للمجيء(تعال) ليست مجرّد عنصر إضافي ومكمّل لعنصر لفظي، إنّنا لا نستطيع اختصارها في معادل لفظي يعوّضها ويُبلّغ، بنفس القوّة نفس المضمون. إنّ الأمر على خلاف ذلك، فلا وجود لإبلاغ لساني بحت، وتلك قناعة يتقاسمها كلّ اللّسانيين»[3] فطبيعة الإيماءة تمنحها قوّتها؛ فهي عرفيّة

[1] محمد بلال الجيوسي، أنت وأنا مقدمة في مهارات التّواصل الإنساني، مرجع سبق ذكره، ص166.

[2] زهرة وهيب خدوج، لغة الصّمت دراسة لغة الجسد وفنونها في عالم الأعمال، مرجع سبق ذكره، ص69.

[3] أمبرتو إيكو، السّيميائيات وفلسفة اللّغة، مرجع سبق ذكره، ص 204، 205.

ينتجها النّسق الثّقافي فتشترك المجتمعات في بعضها وتختلف في أخرى، تفهم بيسر وسرعة، موجزة، لذا لا يمكن أن يكون لها معادلات تقابلها لفظيًّا تحافظ على المميّزات السّابقة.

تنجز الإيماءات ضمن دائرة دلاليّة؛ أي أنّها محكومة بنفس السّنن والمضامين العرفية*، تقدم الإيماءة معلومات عن طرفي المحادثة، وتحيل على الجوانب المعنويّة الآتية :

- الحالة النّفسية للمرسل(غضب، انزعاج، تسرّع.....).
- طبيعة العلاقة بين المرسل و المتلقّي والعلاقة الاجتماعيّة بينهما.

5.الحركة:

يُقصد بالحركة في مجال التّواصل ما يصدر عن جسم المتكلّم من إشارات إراديّة/ مقصودة مرافقة لترفد الملفوظات - فهناك حركات فطريّة غير متعمّدة ونميّز بينهما من السّياق - حيث يُطوّع الجسد بكل إمكاناته لتبليغ القصد، وقد تكون العلاقة بينهما علاقة اقتران وتكامل؛ بحيث تسهم الحركات في توضيح الرّسالة وإقناع المتلقّي بمضمونها، وقد تكون تعويضيّة نائبة؛ ففي الوقت الّذي يفقد الكلام قوّته التّعبيريّة تعوّضه الحركة. وفي هذا السّياق أشار بافي(P. buffy) إلى طبيعة حركة الجسم وعلاقتها بالخطاب المسرحي ففي أغلب الأحيان تكون« طوعيّة ومُسَيطر عليها، وتحدث من أجل إعطاء تفسير دال يعتمد بشكل أوبآخر على النّص الملفوظ، أو تكون مستقلّة تمامًا عنه، فكلّ شيء له مدلول في العمل، ولا شيء يترك للمصادفة فالرّابط بين الحركة والخطاب مرافقة ومكاملة، أو

* حركات عرفيّة تؤول باعتبارها تحمل مضموناً محدّدًا متّفق عليه بين أفراد الجماعة اللّغوية الواحدة، أو كلغة مشتركة بين جميع البشر كالتلويح باليد عند التّوديع مثلا، أوتحريك وهز الرأس تعبيرًا عن قبول أمر أو رفضه...إلخ.

استبدال»[1] فالحركة في العرض المسرحي ذات أهميّة بالغة في التّبليغ فالجسم يغدو كتلة متحركة تعبر بكل جزء؛ فَيُطوّع الممثّل الجسد بكلّيته ويُخضعه لشعوره وقصده

6.مظهر الجسد وأوضاعه:

يمثل المظهر الشّكل والهيئة ويشمل أيضًا الجنس، السّمات الشّكليّة كالطّول، القصر، الوزن، لون البشرة، سمات وملامح الوجه، المظهر الملابس ولواحقها، أمّا الوضعيّة فيُقصد بها الوضع الّذي يتّخذه الجسد من جلوس واستلقاء ومشي، ركض...، فكل وضعيّة لها دلالات تواصليّة قد تبيّن المنزلة الاجتماعيّة والطّباع ونوعيّة الشّخصيّة وحالاتها الانفعاليّة والعاطفيّة وجوانب عديدة، فيسمي دومنيك مانغونو المظهر الجسدي، المواقف، المسافات، الحركات، النّظرات بالمادّي غير اللّغوي[2]، فالهيئة وكل الوضعيّات الّتي يتّخذها الجسم من سكون أو حركة جميعًا عناصر ولها دلالات تواصليّة.

7.الصّوت:

يعدّ الصّوت وسيلة التّعبير الأولى في التّواصل الشّفهي وأساس التّواصل في المسرح، فهو يمنح المسرحيّة ديناميكيتها ويحرّرها من قيود النّص المكتوب وفي هذا السّياق ينعت سعد أردش الكلمة بأنّها: كائن حي لا يكتسب الحياة إلاّ إذا انتقل من الصّفحة البيضاء إلى الحياة الإنسانيّة الحقيقيّة بكلّ مقوّمات الصّوت قوّة وضعفًا، غلظًا وحدّةً، والإيقاع سرعة وبطئًا، والانفعال سخونة وبرودة، واللّون غضبًا وهدوءًا، حبًا وكراهيّة، حقدًا وسلامًا. ..إلخ فتكون الصّورة الصّوتيّة في هيأتها النّهائيّة كمعزوفة جماعيّة تموج بالأحداث الدّرامية[3] وهذا الاعتناء بالنّبرة والإيقاع أسماه الألمان« إخراج اللّغة

[1] ينظر: باتريس بافي، معجم المسرح، مرجع سبق ذكره، ص 256–259.

[2] دومنيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، مرجع سبق ذكره، ص93.

[3] سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص15 .

La sprachregie »[1] فالكثير من المعاني تُنقل عبر صوت المتكلّم بتعدّد مستوياته ليعبّر عن الاستحسان أوالرّفض والاستنكار أوالاستغراب... ليلحق محمد بلال الجيوسي الصّوت إلى مايسمى« اللّغة الموازية الّتي يستنتج منها أمورًا معينة وانطباعات تنميطيّة»[2].

ويسمى حافظ إسماعيل علوي تلك المعينات الصوتية بالقرائن شبه اللّفظية أو النّطقية الّتي تصاحب الكلام المنطوق، وتضم في مقدمتها« النّبر والتنغيم والإيقاع عمومًا بما فيها من وقفات يضعها المتكلم بين أجزاء ومقاطع كلامه بغرض تحميلها جلالات معينة »[3] وهذا ما يجعل الشّفهي أقوى في التّبليغ فالصّوت غالبًا ما يكشف ويُبرز المقاصد الحقيقيّة.

8. الصّمت:

يمثّل الصّوت أداة تبليغ فيتخلّل الكلام ليعّبر عن الاستياء أوالرّفض أوالقبول أو الحزن. ..إلخ، لذا يعدّ الصّمت من مهارات الصّوت، حتّى أنّه ينوب عن الكثير من التّصريح قولاً، وينقل الكثير من المشاعر ويجسّد مواقف شتى، حتّى أنّ الصّمت دون إبداء أيّة تعابير هو تواصل مع الآخرين ينقل لهم رسائل حسبما يقتضيه الموقف[4] وهو كوسيلة تواصل غير لفظيّة يصاحب الكلام ويتخلّل الحوار، فيحمل دلالات عدّة حسب الموقف، وقد عبّر حسن بدوح عن ذلك قائلاً: الصّمت تواصل من نوع خاص إنّه تواصل من خلال ما يعنيه من رفض شيء أو التّردد فيه، أو عدم القدرة على البوح به....[5]

---

[1] باتريس بافي، معجم المسرح، مرجع سبق ذكره، ص 338.

[2] محمّد بلال الجيوسي، أنت وأنا مقدمة في مهارات التّواصل الإنساني، مرجع سبق ذكره، ص170.

[3] حافظ إسماعيلي علوي، التّداوليات علم استعمال اللّغة، عالم الكتب الحديث للنشر والتّوزيع، إربد، الأردن، ط02، 2014، ص149.

[4] زهرة وهيب خدوج، لغة الصّمت دراسة لغة الجسد وفنونها في عالم الأعمال، مرجع سبق ذكره، ص 12.

[5] حسن بدوح، المحاورة مقاربة تداوليّة، مرجع سبق ذكره، ص36.

يؤدّي الصمّت كأحد أوجه التّواصل غير اللّفظي، ومظهرًا من مظاهره عدّة وظائف يذكر محمد بلال الجيوسي بعضها:

أ. إتاحة الوقت للتفكير، وتهيئة المرسل للإرسال والمستقبل للاستماع.

ب. العقاب أوإظهار اللامبالاة.

جـ. استجابة للقلق أوالخجل أوالتهديد.

هـ. توصيل المشاعر.

و. الإشعار بعدم وجود شيء يقال[1]، فيكون بهذا الصمّت أداة تواصل توجز وتنوب عن الكثير من الكلام، بل قد يكون أقوى أثرًا في تبليغ القصد منه.

9. الزّمن:

يعتبر الزّمن أحد عناصر التّواصل غير اللّفظي؛ حيث يعكس مفهوم الإنسان للزمن وتعامله معه عدّة أمور، ليحمل دلالة تبلّغ رسائل مختلفة، فالسّرعة والاستعجال في الكلام قد تعكس الضّجر فيُبتر التّواصل وينقطع بين الأطراف، وقد يعكس البطء الحزن والاكتئاب فيوجّه ذلك مسار التّواصل ويحدّد نمط الكلام وطبيعة الخطاب وغيرها من الدّلالات.

تهتمّ دراسة الزّمن كقناة للاتّصال غير اللّفظي، بوحدات الوقت المتناهية القصر (الثّانية، الدّقيقة)، والمتوسطة(السّاعة، واليوم والأسبوع والشّهر والسّنة)، والمطلقة كالأبد والخلود). وتهتم بنسبية الوقت عندما يتغير إدراك الوحدة الزّمنيّة حسب الحالة الّتي يعيشها

[1] محمّد بلال الجيوسي، أنت وأنا مقدمة في مهارات التّواصل الإنساني، مرجع سبق ذكره، ص171.

المتلقّي. بالإضافة إلى دلالة الألفاظ اللّغويّة الّتي تدلّ على الوقت والانتظار[1]، فللزمن دلالات كثيرة ومتغيرة تخضع لحال أطراف التخاطب وحالتهم النّفسيّة.

10. ترتيب البيئة:

يتميّز المسرح بثراء علاماتي؛ فكما هو معروف يرتكز على تنوّع الأنظمة الدّالة الّتي تكوّن نسج خطابه. وقد نشأت« مقولة المسرح كنظام من العلامات ووراءها خلفيّة من الفكر الشّكلاني في بداية القرن العشرين، ولقد ظهرت لأوّل مرّة وبقوّة في العمل الرّائد لمدرسة براغ في الثلاثينيات والأربعينيات[2]، فليس هناك شيء اعتباطي وتشـــــمل« السّياق الّذي تجري فيه عمليّة الاتّصال، أيّ مكونات الفضاء نحو: الأمطار، السّحب، الشّمس، الحرارة البرودة، النّسيم، الضّباب، بالإضافة للموجودات الطّبيعيّة والاصطناعيّة»[3]، ولقد وضع المنظرون التّشيك فرضيّة تقول أنّ كلّ شيء داخل الإطار المسرحيّ علامة[4]؛ ففي المسرح وخصوصًا على خشبة العرض يستحيل كلّ شيء إلى علامة ذات دلالات خاصّة يتفاوت استحضارها بين فئات الجمهور.

11.المكان:

يكتسي المكان في المسرح أهميّة بالغة؛ كونه أحد العناصر غير اللّفظية الّتي تساهم في عملية التّواصل. ترى زهرة وهيب خدوج والّتي وظفت مصطلح اتصال قاصدة التّواصل وقد سبق التّفريق بينهما. فذكرت أنّ عمليّة الاتّصال تتأثّر بعاملين أساسيين تخصّ مكان الاتّصال:

---

[1] ينظر: أحمد محمد الأمين موسى، الاتصال غير اللّفظي في القرآن الكريم، مرجع سبق ذكره، ص85.

[2] إلين أستون وجورج ساقونا، المسرح والعلامات، ترجمة سبعي السّيد، مراجعة محسن مصيلحي، أكاديميّة الفنون وحدة الإصدارات مسرح (13)، مطابع المجلس الأعلى للآثار، ص19.

[3] أحمد محمد الأمين موسى، المرجع السابق ، ص85.

[4] إلين أستون وجورج ساقونا، المرجع السابق، ص20.

الأول: المسافة الّتي تفصل بين أطراف عمليّة الاتّصال، من حيث القرب والبعد.

الثّاني: ما يتعلّق بالأمور الماديّة الموجودة في مكان الاتّصال مثل التّهوية، الإضاءة، ترتيب المقاعد...[1] حيث يستخدم الإنسان وسائط أوأشياء توجد في محيطه بوصفها علامات محمّلة بدلالات مختلفة[2]، فللمسافات والمكان أهميّة واضحة في لغة الجسد؛ حيث تُظهر المسافة الّتي تفصل بين الأشخاص طبيعة العلاقة؛ فكلّما كان القرب كانت المودّة والقرب الوجداني... وكلّما كان البعد ظهرت الرّسميّة أوالنّفور والرّفض. حيث يقسّم عالم الإنسانيّات إدوارد تي هول في كتابه(The hidden dimension) المناطق إلى أربعة مناطق تحيط بالشّخص وهي كالآتي:

- المنطقة الحميميّة (تقع بين 15 ــ 45 سم).
- المنطقة الشّخصيّة (تقع بين 46 ــ 122 سم).
- المنطقة الاجتماعيّة (تقع بين 122 ــ 366 سم).
- المنطقة العامّة (تقع عند أكثر من 366 سم)[3].

فالمسافة المكانيّة تلعب دورًا في نجاح العمليّة التّواصليّة وإقناع المتلقّي والتّأثير فيه؛ فكلّما كان القرب تحقّق ذلك، شرط عدم اختراق خصوصيّة المتلقّي، ولكنّ ذلك نسبي فهو يرتهن إلى طبيعة العلاقة الّتي تربط بين أطراف التّخاطب واعتبارات اجتماعية وشخصية.

12.اللّمس:(Haptique)

[1] زهرة وهيب خدوج، لغة الصّمت دراسة لغة الجسد وفنونها في عالم الأعمال، مرجع سبق ذكره، ص71، 72.

[2] كريم زكي حسام الدين، الإشارات الجسمية، ص26، نقلا عن: محمّد محمّد داود، جسد الإنسان والتّعبيرات اللّغويّة، مرجع سبق ذكره، ص08، 09.

[3] زهرة وهيب خدوج، المرجع السابق، ص160.

يعتبر اللّمس أحد عناصر التّواصل غير اللّفظي، وضرب من ضروب التّعبير التّواصلي وأداة تواصل« مؤثّرة، تعبّر عن العديد من المشاعر مثل الخوف، القلق، الحب. .. فتمرير الشّخص ليده على شعره يدلّ على القلق ولمسه لأنفه خلال حديثه يدلّ على عدم صدقه...»[1] ويخضع استعمال هذه الوسيلة للعرف والثّقافة الخاصّة بمجتمع ما، كما يرتهن لشروط خاصّة كطبيعة العلاقة بين أطراف التّخاطب، الفارق العمري بينهم، المكان، السّياق...

يرى محمد بلال الجيوسي أنّ اللّمس يمكن أن يوصل ثلاث معان رئيسة:

1. **المشاعر الإيجابيّة:** كالدعم والتّقدير والحب، ويتمّ التّعبير عنها لمسيًّا.

2. **الضّبط:** كأن نحثّ على سلوك ما، أو نوقف آخر، ويوحي اللّمس بالسّلطة؛ فمن غير اللّباقة أن يضع من هو أدنى مرتبة يده على كتف من هو أعلى مكانة.

3. **الطّقوس:** ويخصّ تحيّات الاستقبال والتّوديع [2]وتتقارب بل تكاد أن تكون مشتركة بين أغلب المجتمعات.

بناءً على ما سبق عرضه يمكن إيجاز الآتي:

- تتعدّد أشكال التّواصل وفق ما يتوسّله المتكلّم للتعبير عن مقاصده، وطريقة الأداء؛ فيأتي التّواصل لفظيًّا باستخدام الكلمات المنطوقة أو المكتوبة أي عبر اللّغة، التي تسعفه بكلّ ما توفّره من أدوات وآليّات خطابيّة، وقد يكون التّواصل غير لفظي، كضرب يتفرّد بسمة جوهريّة بوصفه تعبيرًا صامتًا يكون دون استخدام اللّغة المنطوقة.

[1] زهرة وهيب خدوج، لغة الصّمت دراسة لغة الجسد وفنونها في عالم الأعمال، مرجع سبق ذكره، ص 71.

[2] ينظر: محمّد بلال الجيوسي، أنت وأنا مقدمة في مهارات التّواصل الإنساني، مرجع سبق ذكره، ص 169.

- ترفد العناصر غير اللّفظيّة المتمثّلة في عناصر البيئة، الزّمن، ولغة الجسد بمختلف تمظهراتها كالحركات الجسديّة وتعبيرات وإيماءات الوجه العناصر اللّفظية، فتصاحبها أو تنوب عنها، حيث يقترن حضورها بالكلام فترتبط دلالتها بدلالة الملفوظ اللّغوي، وقد يكون حضورها منفصلاً عنه؛ أي تتخلّله منفردة لتنوب عنه في بعض المواقف، فتكون دالة بذاتها. لكنّ جلّها وسائل تواصليّة تؤدّي وظيفة التّبليغ، وتحمل قصدًا تواصليًّا.
- تتعدّد أساليب نقل الرّسائل الاتّصاليّة في المحادثة ضمن الخطاب المسرحي بوصفها أحد أنواع التّبليغ والتّواصل المباشر؛ حيث يتمّ التّواصل المسرحي عبر مختلف العلامات، ويجري التّفاعل عبر الوسائل اللّغوية(اللّسانيّة) والمعينات (العناصر غير الملفوظة) فكلّ ما يصاحب الكلام ويحفّه يؤّدي وظيفة تواصليّة، وللغة غير المنطوقة أهميّة بالغة في تبليغ المقاصد.

الفصل التطبيقي

تجليات التفاعل التواصل في محادثة مسرحية أهل الكهف

أوّلا: التّعريـف بالمدونـة

ثانيّا: التّخاطب والتّفاعل التّواصلي في مسرحيّة أهل الكهف

ثالثا: تجليّات التّواصل غيراللّفظي في محادثة مسرحيّة أهل الكهف

تمهيد:

على الرّغم من التّداخل بين الجانب النّظري والتّطبيقي وصعوبة الفصل بينهما؛ نظرًا للتّعالق والتّقاطع بينهما، حاول البحث في جانبه النّظري أن يتطرّق لأهمّ المصطلحات والمفاهيم الّتي ترتبط بالموضوع بصفة مباشرة أو ذات الارتباط المستلزم، لتأسيس ركائز ينطلق منها كلّ بحث أكاديمي لإقصاء كلّ غموض وخلط معيب، ومعرقل لبناء معرفة مؤسّسة مصطلحيًّا ومفاهيميًّا

إنّ ما يحاول البحث الإجابة عنه في هذا الفصل التّطبيقي يتعلّق بأسئلة يسعى من خلالها لمقاربة ماهية المحادثة ومعرفة كيفيّة تشكّلها، عبر العناصر اللّغوية الملفوظة متّحدة بالعناصر غير اللّفظيّة، ليُؤدى المعنى ويُبَلّغ القصد وتتحقّق الأهداف، من خلال تحليل نماذج من مشاهد مسرحيّة« أهل الكهف لتوفيق الحكيم اخراج عمرو قابيل» ومقاطع حواريّة ليكون إجابة عن الأسئلة الآتية:

كيف تتشكّل المحادثة في الخطاب المسرحي لتتحدّد كوجود مستقلّ بحدوده وعناصره وقواعده ويتحقّق التّواصل؟

هل يتحقّق فعل التّواصل في المحادثة ضمن الخطاب المسرحي عبر أنساق متحّدة مولّدة للمعنى؟ وماالوسائل والأدوات والآليّات الخطابيّة الّتي استعملتها أطراف المحادثة لتبليغ المقاصد؟

ليسعى هذا البحث إلى الكشف عن طريقة تشكّل المحادثة ضمن ذلك الخطاب الخاص؛ فإنتاج المعنى مرتبط بمادّة مضمونيّة ونهج للتبليغ والتّحقّق.

أوّلا: التّعريف بالمدوّنة

تعتبر مسرحيّة أهل الكهف لتوفيق الحكيم من أشهر المسرحيات الدّينيّة، الّتي التحم فيها الماضي بالحاضر، رسم من خلالها المبدع عالمًا مميّزًا وحوارًا شائقًا بين فتية الكهف الّذين عاشوا في زمن غير زمانهم.وقد قدّم الدكتور عمر دسوقي تعريفًا موجزًا لمسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم الذي كتبها سنة 1929، لتنشرأول مرة سنة1933، وهي مسرحية استمد موضوعها من القرآن الكريم، وذلك عن طريق سماعه قصة أهل الكهف لأول مرة من المقرىء في المسجد يوم الجمعة، ولمّا أراد أن يكتبها مسرحيّة فنية قرأ ما كتب في تاريخ المسيحيّة، وقرأ الإناجيل الأربعة والتّوراة وكتاب الموتى والقرآن الكريم.لكنّ توفيق الحكيم أخذ ممّا ورد في القرآن الكريم[1] لقوله تعالى: ﴿ ☞♦➢❁❸◆✍✡☐✍ ... ﴾[2].

لاقت المسرحيّة كنتاج مكتوب شهرةً واسعةً؛ فقد طبعت مرتين في عامها الأوّل، وتُرجمت إلى عدّة لغات منها الفرنسيّة والإيطاليّة والأنجليزيّة لتشتهر عالميًّا، عُرضت في المسرح القومي المصري ليفتتح بها نشاطه المسرحي، وكانت أوّل العروض المسرحيّة عام 1935 من إخراج رائد المسرح زكي طليمات، لكنّ المؤسف أنّ العرض كان فاشلاً.

وقد ردت قصة أهل الكهف كما هو معروف في القرآن الكريم، وذكرت في تاريخ المسيحيّة. وتدور أحداثها حول أفراد من المسيحيين الأوائل فروا من بطش الإمبراطور الرّوماني الوثني(دقيانوس) الّذي حكم بين(249 م - 251 م)، فآووا إلى كهف ناموا فيه

[1] عمر الدّسوقي، المسرحيّة نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، القاهرة، د ط، 2003، ص96.

[2] سورة الكهف، الآية (11)، (12) .

مئات السّنين، ثم بُعثوا إلى الحياة في عصر الإمبراطور المسيحي الصّالح (تيدوسيوس)، الّذي تولى الحكم بين(408 م - 450 م)، وورد في بعض المصادر التّاريخية أنّ هذا الإمبراطور دعا ربه بأن يُظْهِر له برهانًا محسوسًا لحقيقة البعث؛ فبَعث الله أولئك الفتية في عصره. أمّا عن فترة نومهم في الكهف ففيها جدل كبير، ممّا جعل توفيق الحكيم يستند على ما ورد في القرآن بشأن ذلك؛ حيث قُدّرت المدّة بثلاث قرون وبضعة أعوام، لا مائتي سنة كما ورد في التّاريخ المسيحي.

1- شخصيات مسرحية أهل الكهف:

ذكر النص القرآني الفتية، ولم يجزم في عددهم وذكر معهم الكلب الباسط ذراعيه بالوصيد، وقد عمد الحكيم رائد المسرح الذّهني إلى اختيار الأسماء التّالية:

مرنوش ومشلينا ويمليخا الرّاعي، بريسكا، غالياس، والملك المسيحي الصالح تيدوسيوس ملك طرسوس.

أ- الشّخصيات الرّئيسة:

- **مرنوش:** يمين الملك دقيانوس

- **مشلينيا:** يسار الملك دقيانوس، وكان على علاقة بابنته بريسكا.

- مرنوش ومشلينيا كانا مؤمنين بالديانة المسيحيّة أخفيا إيمانهما عن الملك الوثني.
- **يمليخا الرّاعي:** الّذي ترك أغنامه وساعد(مرنوش) و(مشلينيا) في البحث عن كهف يأويهما، وقد رافقهما ليدخل الثّلاثة في سبات عميق في ذلك الكهف، كما رافقهم(قطمير) كلب الرّاعي(يمليخا).

- **بريسكا:** ابنة الملك المسيحي وحفيدة بريسكا الّتي حملت اسمها وماثلتها شكلاً (الجدّة هي ابنة الملك الوثني دقيانوس الّتي أحبّها مشلينيا).

ب- الشّخصيّات الثّانويّة

- **الملك المسيحي الصّالح** (تيدوسيوس)
- **غالياس:** مؤدّب الأميرة بريسكا

- **الكلب قطمير:** كلب الرّاعي يمليخا

وعن موضوع المسرحيّة فيمكن القول أنّ صراع الإنسان مع الزّمن يشكّل المحور الأساس للمسرحيّة، فأبطالها الأساسيون هم: مرنوش، ومشلينيا، ويمليخا، ثلاثة من البشر يُبعثون إلى الحياة بعد نوم دام ثلاث قرون، ليجدوا أنفسهم ضمن زمن غير زمانهم ويصطدموا بواقع غريب عنهم، وعالم مختلف بكلّ معالمه وتفاصيله عمّا عهدوه قديمًا؛ فجميع من عرفوهم اختفوا، ليدركوا حجم الفجوة الزّمنيّة الّتي فصلتهم وأقصتهم من ذلك الوجود، وقطعت صلتهم بالعالم والأشخاص؛ فقد كانت لكلّ منهم علاقات وصلات اجتماعيّة ربطهم بالنّاس والحياة، كانوا يرون فيها سببًا لحياتهم وقيمة لوجودهم. فبعد استيقاظهم يسعى كلّ واحد منهم ليستعيد تلك العلاقة الحياتيّة، لكنّهم سرعان ما أدركوا بأنّها تلاشت واندثرت، لتختفي معالم حياتهم القديمة بمضي الزّمن، الأمر الّذي حملهم على الإحساس بالوحدة والغربة في ذلك العالم الهجين، ليفرّوا سريعًا إلى كهفهم مؤثرين الانزواء والموت داخله؛ فالواقع صادم ليس فيه مكان يستوعب وجودهم كمخلوقات غريبة من زمن بائد.لكن توفيق الحكيم لم يأخذ من قصة أهل الكهف الواردة في القرآن الكريم إلا العنوان فقط.

2- ملخّص المسرحيّة:

تُصنّف مسرحيّة« أهل الكهف» للمبدع توفيق الحكيم ضمن المسرحيات الدّينيّة، يحيلنا عنوانها مباشرة على قصّة فتية الكهف في النّص القرآني المقدّس، يتضمّن العنوان شحنة دلاليّة، فهو علامة إشاريّة تواصليّة؛ بكلّ ما فيه من حمولة تاريخيّة ودينيّة، وبما

يحمل من دلالات العزلة والانفصال زمنيًّا عن الحاضر، وبحث الإنسان عن الحقيقة وصراعه الدّائم مع الزّمن والحياة.

إنّ السّياق العامّ للمحادثة والتّبادلات التّخاطبيّة في مسرحيّة أهل الكهف هو استيقاظ الفتية من سباتهم في زمن غير زمانهم، واكتشاف أمرهم ونقاشهم المطوّل حول حالتهم، وزمن مكوثهم في الكهف ومصيرهم، واسترجاع أحداث واستحضار شخصيات زالت، ولقد كان الرّابط بين(مرنوش) و(ميشلينيا) و(يمليخا) و(بريسكا) ديني وهو المسيحيّة الّتي كادت أن تُودي بحياتهم في عهد الملك الوثني(دقيانوس) المعروف بعدائه الشّديد للمسيحيّة، واستماته في القضاء على معتنقيها.

الفصل الأول:

تبدأ أحداث الفصل الأوّل من المسرحيّة في كهف بالرّقيم، حيث خيّم الظّلام الّذي حجب الرّؤية الوّاضحة وتبيّن حقيقة الأشياء وملامح الأشخاص؛ فلا تُلمح إلاّ أطياف الثّلاثة؛ الوزيران(مشلينيا) و(مرنوش) اللّذان كانا قد اعتنقا المسيحيّة وأخفيا الأمر زمنًا، فهما ساعدا الحاكم الوثني(دقيانوس) الّذي عُرف بعدائه الشّديد للمسيحيّة، حيث أقام مذبحة دامية للمسيحيين في عصره، وكان(مرنوش) قد تزوّج سرًا من مسيحيّة وأنجب منها ولدًا، يخفيهما في مكان بعيد ولا يعلم بأمرهما إلاّ صديقه المقرّب وحافظ أسراره (مشلينيا)، هذا الأخير الّذي كان على علاقة بابنة الملك الأميرة(بريسكا)، الّتي اعتنقت بدورها المسيحيّة، وكان قد أرسل لها رسالة ذكر فيها ذهابه و(مرنوش) للصلاة لتقع في يد(الملك) بفعل وصيفة حاقدة ويُكشَف أمرهما وتثور ثائرته ويعزم على النّيل منهما، ليفرا إلى الكهف بمساعدة الرّاعي(يمليخا) الشّخصية الثّالثة في المسرحيّة، والّذي كان بدوره مسيحيًّا مؤمنًا كتم ديانته، وكان معه كلبه(قطمير).

تنطلق الأحداث والحركة بعد استيقاظ الثّلاثة(مشلينيا، مرنوش، يمليخا) من نوم عميق دام ثلاث مائة سنة، ليجدوا أنفسهم في الظّلام الدّامس، وقد شعروا بوهن في

أجسادهم، وكأنّ عظامهم قد كُسرت، ليبدأ تواصلهم مستغربين بحثًا عن تفسير لحالهم ظانين أنهّم ناموا بضع ساعات، لتبدأ صراعهم مع الزّمن ضمن المحادثة التي تضمّنت حوارًا مطوّلاً امتدى مداه ليشغل ثلاثة فصول ويظهرهذا في:

– مشلينيا: كم ليثنا هاهنا

– مرنوش: يوما أو بعض يوم [1]

ليسترجعوا بعدها الأحداث الأخيرة وبطش الملك الوثني (دقيانوس) ليتذكّر (مرنوش) زوجته وابنه، ويبكي(مشلينيا) الأميرة(بريسكا) الّتي يحب، ويتذكّر(يمليخا) أغنامه الّتي تركها في مكان بعيد ترعى، وتبدأ الأحداث والنّقاش فـــ (مرنوش) أراد الخروج والعودة لمنزله ليواجهه(مشلينيا) ويحاول منعه خوفًا من بطش(دقيانوس)، ممّا جعل الرّاعي (يمليخا) ينخرط في الحوار، وبعد نقاش مطوّل تخلّله اللّوم والعتاب وتحميل(مشلينيا) ذنب انكشاف أمرهم، ليقترح (يمليخا) أن يخرج ليحضر الطّعام لعلّ ذلك يمدّ أجسادهم بالطّاقة لاستعادة نشاطهم، فخرج وقابل صيادًا قدّم له نقودًا يملكها من زمن الملك(دقيانوس) مقابل الحصول على صيده، ليُصاب هذا الأخير بحالة هلع فور رؤية هيئته مستغربًا من امتلاكه عملة من زمن غابر، ويتركه هاربًا. وبعودة(يمليخا) إلى الكهف مذعورًا، يدور حوار بينهم حول الفترة الّتي قضوها داخل الكهف، بعدما نبههم لأمر غَفِلوا عنه في ظُلمة الكهف، الّتي لم يتبينوا فيها التّغيير الّذي طرأ عليهم بفعل السّنين الّتي مكثوها في عمقه؛ فشعورهم وأظافرهم ولحيّهم طالت بشكل لافت وغريب، فمنهم من يقول يومًا، ومنهم من يقول ثلاث أيام ليستمرّ الجدل بينهم في حيرة وذهول.

وكان الصّياد المذعور قد أبلغ أهل المدينة بأمر(يمليخا)، فدفعهم الفضول لرؤية ذلك الرّجل المخيف، فتوجهوا إلى الكهف وفي أيديهم المشاعل، ليجدوا الثّلاثة ويتملّكهم الهلع

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص14.

فور لمح هيأتهم المخيفة(ملابس بالية، ولحى مرسلة، وشعور كثيفة، وأظافر طويلة...)، ليفرّوا إثرها هاربين متوجهين إلى القصر، وينتهي الفصل الأوّل بخروج أهل المدينة من الكهف، ويشيع الخبر في المدينة بين النّاس.

الفصل الثّاني:

أما الفصل الثاني فتجري وقائعه في قصر الملك المسيحي، حيث حضر(غالياس) مؤدّب الأميرة(بريسكا) فأخبرته بحلم رأته كانت قد دُفنت فيه حيّة، ليخبرها بأنّ كنزًا من عهد الملك (دقيانوس) قد وجد بكهف بالرّقيم لتربط الأحداث بتذكّر قصّة جدّتها القدّيسة ــ من تحمل اسمها ــ الّتي عاشت في زمن الفتية وأخفت ديانتها المسيحيّة عن أبيها الوثني، ورفضت الزّواج لأنّها التزمت بعهد ربطها بـــ (مشلينيا)، ليخبر(غالياس) بعدها (الملك) بنبأ الفتية الّذين فرّوا بدينهم من بطش (دقيانوس)، وأنّه اطّلع في إحدى الكتب المقدّسة أنّهم ثلاثة من الرّوم اختفوا ونُسجت عنهم الأساطير الكثيرة، وأنّهم سيُبعثون بعد نوم طويل في زمن أحد الملوك الصّالحين ففرح(الملك) بهذا فرحة غامرة، وأمره بإحضارهم حالاً إلى بلاطه، ليتفاجأ بأنّ النّاس قد أحضروهم إلى قصره، ليرحّب بقدومهم ويحتفي بهم، ليكتشفوا بأنّه خليفة الملك(دقيانوس) الظّالم، ممّا أدخل على قلوبهم الطّمأنينة والسّرور، وعلى الرّغم من حالهم لم يفتهم أن يعربوا عن شكرهم للملك على حسن استقباله، ولأنّ المسكين (مرنوش) متلهّف للاطمئنان على أسرته يطلب منه السّماح له بالمغادرة لرؤية زوجته وابنه، ويستأذنه(مشلينيا) للذهاب لإصلاح هيئته وحلق ذقنه استعدادًا للقاء خطيبته (بريسكا)، أمّا الرّاعي(يمليخا) فيستأذنه لتفقّد أغنامه. فدُهش(الملك) لطلباتهم الغريبة وتركهم في ذهول ليكتشفوا الحقائق بأنفسهم. ويعود بعدها(يمليخا) مصدومًا فيلتقي بـــ (مرنوش) ويعبّر عن غربتهم في هذا العالم؛ فقد علم أنّهم مكثوا في الكهف ثلاث مائة عام في سبات عميق، إلاّ أنّه لم يستوعب كلامه واتّهمه بالجنون، ليفقد(يمليخا) صبره ويرفض البقاء معهما في هذه الحياة الغريبة، فقد أصبح وحيدًا فهما حسب تعبيره قد أعماهما الحب.

الفصل الثّالث:

يبدأ الفصل الثّالث بحضور(مشلينيا) إلى بهو القصر ينتظر رؤية خطيبته (بريسكا) – الحفيدة– معتقدًا وجودها، فيدور حوار مطوّل بينه وبين المؤدّب(غالياس) الّذي حاول إفهامه حقيقة(بريسكا) ليتّهمه بالخَرَفِ. أمّا(مرنوش) فعاد يجرّ أذياله يائسًا؛ فقد علم أنّ زوجته وابنه قد ماتا منذ ثلاث مائة سنة، وكان قد وقف على أطلال قبر ابنه وعرف أنّه مات في سن السّتين دون أن يفرح بهديّته الّتي يحملها إليه، ليقتنع بحقيقة انفصاله عن هذا الزّمن، وغربته في عالم لايستوعبهم ولا يستوعبون حقيقته، ليقرّر بدوره أن يتوجّه إلى الكهف ويلتحق بـــ (يمليخا). لكنّ(مشلينيا) وعلى الرّغم من اطلاعه على الحقيقة، رفض التّصديق والاستسلام حتّى بعد الحوار الّذي دار بينه وبين(بريسكا) بكلّ ما فيه من حقائق مؤلمة ونفورها الواضح، إلاّ أنّه تعلّق بالحفيدة كونها صورة مماثلة للجدّة ولايمكن التّفريق بينهما، بل قد راها أكثر جاذبية منها.

الفصل الرّابع:

جرت أحداث الفضل الرّابع في الكهف، فبعد عودة الثّلاثة إلى الكهف، وبمرور شهر على ذلك، يستيقظون ويتحاورون مطوّلاً حول ما حدث معهم ظنًا منهم بأنّه حلم لا حقيقة، ليؤكّد(مرنوش) و(مشلينيا) أنّ ما حصل معهم حقيقي، والدّليل على ذلك الزّي الغريب الّذي يرتدونه، ويلفظ بعدها(يمليخا) أنفاسه الأخيرة ثم يلحقه(مرنوش)، أمّا (مشلينيا) فكان أقواهم فقد ظل متشبثًا بالحياة متطلعًا لنيل قلب الحفيدة(بريسكا)، الّتي حضرت واعترفت له بمشاعرها، مؤكّدة أنّ الحب أقوى من كلّ شيء على الرّغم من اختلاف الزّمن، وفي غمرة الفرح والسّعادة يلفظ(مشلينيا) بدوره أنفاسه الأخيرة وهو يحاور(بريسكا) لتكون آخر كلماته: **إلى الملتقى،** ليُحدث ذلك في نفسها شرخًا ربما لن يلتئم بمرور الزّمن، فاختارت أن تدفن حيّة معه على حياتها دونه، وقرّرت البقاء معهم في الكهف بمساعدة مؤدّبها الوفي. وفي هذه الأثناء حضر(الملك) مع رجال الدّين لإقامة

شعائر الدّفن، وغلق الكهف على القدّيسين ليصبح قبرًا لهم، وبعد تشاور بينهم يقترح (غالياس) بأن تترك معاول داخل الكهف ظنًّا منه بأنّهم سيبعثون مجدّدًا- كما حدث معهم سابقًا - فيتيح لهم ذلك هدمه والخروج، ليقتنع(الملك) برأيه ويغادر الجميع المكان بعد وضع المعاول أمام مخرج الكهف. ليعود بعدها(غالياس) سرًا إلى الكهف ليودّع (بريسكا) الوداع الأخير، فتوصيه بأن يخبر النّاس بقصّتها وأنّها ليست قديسة، وإنّما امرأة أحبّت واختارت البقاء مع من أحبّت على الرّغم من موته، لتدفن معه حيّة.

ثانيّا: التّخاطب والتّفاعل التّواصلي في مسرحيّة أهل الكهف

يحيلنا الخطاب كمفهوم عام على أنماط متعدّدة باختلاف مجالاته وتباين أنواعه (ديني، سياسي، تعليمي، مسرحي...)، ليرتهن تعدّد أشكال التّواصل إلي ذلك التنوّع، حيث يتمّ انتخاب آليّات وتقنيّات التّعبير ووسائل التّبليغ، فأفضى هذا للسعي إلى تحديد تلك الآليّات الّتي يتوسلها منشئ الخطاب لتحقيق غاياته. وكون المحادثة إحدى أهم أشكال التّواصل الّتي ترتبط ماهيتها وبنيتها وخصوصيّتها بالجانب التّفاعلي القائم على التّواصل الشّفهي المباشر، بغناه بوسائل التّعبير اللّفظي وغير اللّفظي، اللّذان يشتركان في تبليغ القصد وتحقيق الغاية؛ فقد يعبّر المتكلّم عن ذاته وأفكاره باللّغة الملفوظة، وقد يجد من حركات جسمه وتعبيرات وجهه رسولاً أبلغ، فيتفاوت حضورهما وتأثيرهما حسب السّياق التّفاعلي، واستراتيجيات التّخاطب؛ فهي بهذا تخضع لقيود لغويّة، وضوابط اجتماعيّة وتداوليّة.

وهذا ما يطرح أسئلة هامة منها:

ما طبيعة التّفاعل في المحادثة ضمن الخطاب المسرحي؟

وبتعدّد وسائل التّعبير و تباين أشكال التّواصل في المسرح ما مدى انفصال وتداخل التّداولات؟ وما هي ضوابط التّداول الكلامي؟ وما دور مبادئ التّخاطب في تنظيم

المحادثة؟ ما الميكانيزمات والآليّات الّتي تمكّن الحوار من تحقيق التّفاعل بين أطرافه، لتبليغ المقاصد وبلوغ الأهداف؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة ومعرفة طبيعة التّفاعل التّواصلي في المحادثة ضمن الخطاب المسرحي اتّخذ البحث مسرحيّة أهل الكهف لتوفيق الحكيم إخراج عمرو قابيل أنموذجًا، لتبيّن طريقة تشكّل المحادثة واشتغالها، ومعرفة أنماط التّواصل الحاضرة فيها، ورصد ما تمّ توظيفه من وسائل التّعبير المختلفة لإبراز دورها وأهميّتها، ومعرفة الطّابع الّذي غلب علي التّبادلات التّخاطبيّة. محاولاً في فصله التّطبيقي معرفة مدى التزام أطراف المحادثة بالمبادئ التّخاطبيّة؛ لتُستشف أهميّتها في تنظيم التّواصل بينهم، كونها تؤطّر عمليّة التّبادل التّواصلي وتوفّر ضمانات لفاعليته ونجاح مقاصده، ومن ثمَّ سيتم استجلاء الحالات الّتي يستحيل إليها الحوار، ورصد مظاهر التّواصل والتّركيز على العناصر غير اللّفظيّة ومدى تأثيرها في تبليغ المقاصد. وهذا ما يرنو البحث الكشف عنه، فكلّ هذه الجوانب تحيل على جوهر المحادثة وبنية الخطاب المسرحي المتداول وحركيّته، والوسائل الّتي تشتغل وتساهم في تشكّله.

وسعيًا لتحقيق ذلك وكما سبق وذُكر سيتوسّل البحث المقاربة التّواصلية، كونها تسمح بتحديد أطرافه وفحص الحوار، ورصد العناصر اللّغوية وغير اللغويّة الّتي تتدخل في مجريات تناميه وتحدّد طبيعته، والحالات الّتي يصير إليها، للتمكّن من معرفة دور الكفايات الّتي يمتلكها أطراف التّخاطب في سيرورة الإنتاج، والتّأويل ونجاح عمليّة التّواصل، لذا سيتم التّركيز على التّبادلات التّخاطبيّة ووسائل التّعبير، وكذا الحدث الكلامي بتعدّد سياقاته لبيان وظائف الأفعال الكلاميّة بأبعادها الحجاجيّة والإنجازيّة، وكذا معرفة استراتيجيات الخطاب الّتي اعتمدها أطراف المحادثة لبلوغ أهدافهم وتحقّق مقاصدهم.

قبل الخوض في كلّ ذلك، تجدر الاشارة إلى أنّ التّبادلات التّنبيهية لتأطير المحادثة أو الحوار تختص من جهتين؛ البداية(الافتتاحية)، والنّهاية(اختتامية)، وبينهما التّفاعل

الأوسط الذي يتميّز بحواريته و المحادثة [1] فبناء المحادثة يستدعي الوقوف على انتظام مكوناتها اللّسانية وترتيبها زمنيًا من خلال تتابع الأدوار الكلامية ومشاركة أطرافها سواء بملفوظاتهم أو بمكوناتها غير الملفوظة، كونها تترابط ليس فقط على مستوى التّركيب وإنما كعمليّة نشيطة بين مشاركين فاعلين. وتكون للمحادثة بداية أواستهلال، وتنتهي بانتهاء التّبادل التّخاطبي باختتام يتباين ويختلف حسب الموضوع والعلاقات والمواقف. وقد كانت بداية المحادثة في مسرحة أهل الكهف بالمقطع الحواري الآتي:

«مشلينيا: يا مرنوش !

مرنوش استيقظت؟ ماذا تريد مني؟

مشلينيا أين أنت؟ اسمع صوتك المتبرم ولا أراك. آه !» [2]

حيث كان الافتتاح دون استهلال بتحية أوما هو اعتيادي كالترحيب أو غيره حيث كان الافتتاح متماشيًا مع مضمونها فجاء بالنداء للفت الأنتباه وألحق بالتعجب للإعلان المباشر عن الموضوع الذي سينخرط فيه أطرافها، فجاء في صورة الاستفهام عن الإستيقاظ لتتواصل الحوار على مدى ثلاث فصول واختتمت بالتّبادل التّخاطبي الآتي بين (بريسكا) ومؤدبها (غالياس) كوصيّة وإلزام مستقبلي :

« غالياس: أنك امراءة أحبت

بريسكا: نعم. ..وكفى»[3].

[1] الطّاهر الجزيري، الحوار في الخطاب دراسة تداوليّة سرديّة في نماذج من الرّواية العربية الجديدة، مرجع سبق ذكره، ص 116.

[2] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص13.

[3] المصدر نفسه، ص192.

1-التّفاعل التّواصلي في المحادثة :

أ. مفهوم التّفاعل التّواصلي:

يعتبر التّفاعل التّواصلي جوهر الحوار والمكوّن الأساس فيه؛ فلا يخلو أيّ حوار منه كعنصر وإطار، وكونه ركيزة مهمّة في المحادثة سيتمّ عرض مفهومه بإيجاز بما يخدم الأهداف ويجليه في الأذهان.

يرى محمد نظيف أنّ التّفاعل التّواصلي يتّضح بمفهومين:

– **مفهوم التّــفاعــل(interaction):** الّذي يعني الفعل وردّ الفعل حول مضامين معيّنة.

– **مفهوم التّواصل(Communication):** الّذي يعني الحالة الّتي يصير إليها الحوار بين طرفيْن على الأقل، وإضافة المفهومين إلى كلّ العناصر الّتي تفيد المشاركة الحواريّة في إطار تفاعلي تساهم فيه كلّ مكوّنات الحوار اللّسانيّة وخارج اللسانيّة، ليعبّر بهذا التّفاعل التّواصلي عن التّبادل الكلامي بين الأطراف المشاركة ضمن سياق حواري تؤطّره شروط منها التّعاون والملاءمة[1]، ليفيد هذا أنّ التّفاعل التّواصلي حالة من التّشارك الكلامي التّعاقبي، بمشاركات ملائمة للموضوع يؤطّرها مبدأ التّعاون.

يعرّف مانغونو(D. Maingueneau) التّفاعل كعمليّة تتجاوز الكلام بين طرفين تتطلّب توفّر حدّ أدنى من الشّروط فهو من الألفاظ الأساسة في تحليل الخطاب، ويعني« التّفاعل اللّغوي بين مشاركين أو متفاعلين، ولكي يحصل التّفاعل حقًا، وليس مجرّد حضور لأناس يتكلّمون، لابد من توافر عدد من الشّروط: فيجب على المتكلّمين قبول حدّ أدنى من المعايير المشتركة، والانخراط في التّبادل والاضطلاع بالمشاركة بإنتاج دلائل تسمح بالاستمرار، وهذا مع العلم بأنّ المتكلّمين يجب عليهم أن ينسّقوا تداولهم على الكلام

[1] ينظر: محمّد نظيف، الحوار وخصائص التّفاعل التّواصلي، مرجع سبق ذكره، ص15.

والحركات... الخ»[1]، فهو يشير إلى التّنظيم الواعي للتّداول على الأدوار الكلاميّة، وصور التّفاعل اللّفظي وغير اللّفظي. فالتّفاعل التّواصلي يعبّر عن ظاهرة تبادل الكلام بين طرفيْن على الأقل، يجسّد إبرام عقد ضمني تعاوني بينهما، حيث يتضمّن قبول الانخراط في الحوار أوّلاً، والتزام أدابه وقوانينه ثانيًا، لتكون مشاركتهما بما يلائم السّياق والمقاصد.

مع التّنبيه إلى ضرورة التّمييز بين التّفاعل والتّفاعل اللّغوي؛ لأنّ التّواصل بين المتخاطبين قد يكون لغويًّا وقد يكون بعناصر غير لغويّة على الرّغم من تلازمهما عادة ويفيد هذا أنّ التّفاعل مصطلح أكثر شمولاً. ويستعمل التّفاعل للدّلالة على وحدة التّحليل الكبرى للحديث أي مجموع التّبادلات المنجزة من قبل المشاركين في سياق ما، يسمّيها قوفمان" اللّقاء"، ويؤثر فيون(Vion)استعمال هذا المصطلح من حيث أنّه هو مجموع ما ينتج بين فردين أو أكثر بدءًا من لحظة لقائهما إلى غاية افتراقهما، ويسمّيه رولي وغيره (التّسلسل)[2] وفي هذا إشارات إلى ماهية التّفاعل وشروطه التّأسيسية؛ لكنّ اللّقاء والاجتماع قد يكون عبر وسيط(هاتف، شاشة...)، أمّا التّسلسل فهو شرط تولّد التّفاعل. وإن كان يرتبط بالتّبادلات الحقيقية وجهًا لوجه بين المتخاطبين، إلاّ أنّ طبيعة اللّغة توجد التّفاعل ضمن المكتوب أيضًا، وهذا ما يجعله باختين(M. Bakhtine) مسلّمة؛ فالتفاعل اللّغوي يشكّل الواقع الأساس للغة فيرى أن التفاعل اللّفظي خاصية أساسيّة من خصائص اللّغة. والحوار لكن لنا أن« نفهم الحوار فهماً أكثر اتساعاً عانين به أكثر من كونه ذلك التواصل اللّفظي المباشر الشّفاهي بين شخصيتين بل كلّ تواصل لفظي، كل تفاعل لفظي، يحدث في شكل تبادل بين التلفّظات، أي في شكل حوار»[3] وهنا يوّسع باختين دائرة اللّغة المستعملة

[1] محمّد نظيف، الحوار وخصائص التّفاعل التّواصلي، مرجع سبق ذكره، ص 74.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 74، 75.

[3] تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت، ط02، 1996، ص 94.

للتواصل لتشمل كلّ ما يوظف في تحاورنا مع الأخرين ويبلّغ القصد ويكتمل المعنى وإن كان بوسائط غير ملفوظة.

ولتبيّن طبيعة التّفاعل التّواصلي في مسرحيّة أهل الكهف، وبوصفه عملية معقّدة من حيث الضّبط المفهومي، سيعرج البحث على بيان المستويات الّتي يرتبط بها الفعل التّواصلي، وكذا الشّروط الّتي تضمن تحقّق التّفاعل بين أطراف المحادثة من خلال مشاهد ومقاطع حواريّة مختارة من المحادثة.

تتمّة لما سبق وجب التّطرّق لشروط التّفاعل التّواصلي كظاهرة ضمن إطار وظروف وكعمليّة واعية ذات غايات؛ حيث يميّز شارودو(G.charaudeau) بين مستويين في فعل الاتّصال:

1- المستوى المقامي: الّذي تحدّد فيه شروط عقد التّخاطبcontrat déchange المطابق لنوع الخطاب: غاية الفعل، هوية المشاركين، الموضوعات الواجب معالجتها والجهاز الفيزيائي للتبادل(الدّيكور، وسيلة الاتّصال...)، ففي هذا المستوى تُمارس القيود الّتي تسمح للاتّصال/ التّبليغ بأن يكون فعلاً لغويًّا أكبر.

2- المستوى الاتّصالي التّبليغي: الفضاء الدّاخلي أي ذلك الّذي يتبنى فيه المتكلّم استراتيجيات متنوعة لأداء فعله اللّغوي(هناك طرق للقيام بدرس جامعي أو ومضة إشهاريّة)[1] فالأوّل يتعلّق خاصّة بالهويات الاجتماعيّة، والثّاني يخصّ إنتاج الخطاب بكلّ ما يتطلّب من كفاءات، فالمشاركون في المحادثة وحسب طبيعة العلاقة بينهم، مقيّدون بعقد ضمني؛ يفرض عليهم قبول مجموعة مبادئ وقواعد، تجعل التّخاطب ممكّنًا ومقبولاً، ضمن سياق يُكسب الملفوظ وجوداً حقيقيًا، بوصفه خطابًا يجري إلى غاية محدّدة.

[1] ينظر: دومنيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، مرجع سبق ذكره، ص 132.

وقد عبر إيلام(illem) عن التّفاعل كثمرة للتبادل التّخاطبي القائم على الجدل قائلاً: أنّ ما يسمح للحوار بأن يخلق جدلاً متبادلاً ضمن زمان الخطاب ومكانه هو الإشارة كوسيلة تُبني بواسطتها التّبادلات بين« أنا» الّذي يخاطب« أنت» والسّياق الّذي يضمهم « هنا» « الآن»[1] فحسب طرحه الحوار هو جدل، لكنّ الواقع أنّ هذا الأخير أساسه الاختلاف فهو« النّقاش والمبارزة بين متحاورين يدافعان عن أطروحتين متناقضتين»[2]، في حين الواقع أنّ الحوار أسلوب تعبير وتواصل بين طرفين، تتمايز علاقتهما بين التّضامن والتّوجيه والتّأثير...، وبالمقابل نجد أنّ الجدل سجال مشحون قائم على الحوار والاسترسال، فيه تعصّب لرأي أو توجّه، من خلال طرفيْن مدافعين عن فكرتين متناقضتين لتحقيق النّصرة والغلبة، فهما يتشابهان في التّبادل التّخاطبي والتّفاعل، بوصف التّبادل الكلامي مظهر شكلي يجمع بين(المتكلّم - المتلّقي) ليتمّ التّواصل بينهما، ضمن إطار مكاني وزمن محدّد لكنّ الحوار لا يتضمّن بالضرورة الجدل، وذلك ما يمكن رصده لاحقًا من خلال الملفوظات وطبيعة الحوار. وليتمّ التّفاعل التّواصلي لابد من توفّر جملة من الشّروط، سيتم عرضها وبيان أثرها في تحقيق التّفاعل التّواصلي في المحادثة.

ب- شروط التّفاعل التّواصلي:

1- السّياق التّفاعلي:

ليتحقّق التّواصل بين أطراف المحادثة لابد من توفّر معرفة مشتركة بينهم، والّتي تسمح بوجود افتراضات قبليّة يتأسّس عليها الحوار، وهذا ما يطلق عليه السّياق التّفاعليcontexte interactionnel، فهو الّذي يمسّ المتحاورين ذاتهم ومضمون الحوار، إذ يبين مدى إدراك الموضوع الحواري من طرف المتحاورين ومدى انسجامهم

[1] إلين أستون وجورج ساقونا، المسرح والعلامات، مرجع سبق ذكره، ص80 .

[2] الطّاهر الجزيري، الحوار في الخطاب دراسة تداوليّة، مرجع سبق ذكره، ص22.

مع القضايا المطروحة فيه[1]، ليتعلّق السّياق التّفاعلي بكلّ ما يخص المتحاورين، وخلفياتهم المعرفيّة والنّفسيّة والثّقافيّة وطبيعة علاقاتهم ببعضهم وبموضوع الحوار.

وهذا يؤكّد على مسألة مساهمة السّياق التّفاعلي في تطوير المضامين الحواريّة؛ فإذا انعدمت هذه المعرفة سيفشل التّواصل وينقطع الحوار، لذا يختار المتكلّم ما يناسبه من استراتيجيّات بغرض خلق علاقة بينه وبين المتلقّي، أو تفعيلها تبعًا للسّياق الّذي يؤطّر إنتاج خطابه، ويظهر تفعيل العلاقة في التّبادل التّخاطبي الآتي:

« مشلينيا: تفقدناك السّاعة

يمليخا: قمت أتلمس الطّريق إلى الباب، فلم أهتد إليه

مشلينيا: اقعد بجوارنا. مذ قدتنا إلى الكهف وأنت صامت، كأنّك لا تأنس بنا!

مرنوش: ما اسمك أيّها الرّاعي؟

يمليخا: اسمي يمليخا يا مولاي.»[2]

حيث يُلمس في هذا التّبادل الثّنائي بين(يمليخا) و(مشلينيا) كفاءة هذا الأخير التّواصلية؛ فقد استهلّ كلامه بملفوظ تقريري، ليظهر قلقهما عليه وافتقاده، لتفعيل وبعث العلاقة بينهم، مستعملاً استراتيجيّة التّضامن أولاً، ومن ثم التّوجيه بفعل مباشر، أمر، وهو طلب حصول الفعل من المخاطب على وجه الاستعلاء مع الإلزام ليخرج إلى معنى الالتماس الّذي يستفاد من سياق الكلام**« اقعد بجوارنا»** لينجز فعلاً كلاميًّا تأثيريًّا، مستخدمًا ما أسمته ليلى شحرور التّموضع الاستراتيجي وهو طريقة فعّالة للحصول على أفضل الاتّصالات والتّعاون[3]؛ فليس الغرض من ملفوظه حمل(يمليخا) على القرب المادي والقعود

[1] محمّد محمّد داود، جسد الإنسان والتّعبيرات اللّغويّة، مرجع سبق ذكره، ص09 .

[2] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص15، 16.

[3] ليلى شحرور، فن التّواصل والإقناع، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط 01، 2009، ص 192.

بجانبهما، إنّما أراد القرب المعنوي؛ ليأنس ويُفَعّل دوره الكلامي كمشارك بعد اعطائه انطباعًا جيدًا ليحسّ بالاطمئنان، فاستعمل وسيلة من وسائل استراتيجية التّضامن مع (يمليخا) من أجل تحقيق مقاصده، واستثمر أدوات لغويّة وآليّات خطابيّة تضمن له تفعيل التّواصل بينهم والحفاظ على العلاقة الاجتماعيّة، فوظّف ضمير الجمع (نا) لإبراز التّلاحم بين ثلاثتهم، مستنطقًا إياه باستفهام، وحتّى يخرجه عن صمته ويثير ردّة فعله يقول له متعجبًا:**« كأنّك لا تأنس بنا!»** ليجعله طرفًا في التّخاطب، ويدعمه(مرنوش) بسؤال الرّاعي عن اسمه، لفتح مجال الحديث، فقد أراد أن يحقق عنصر التّفاعل« القائم بين المشاركين فيما بينهم من جهة والمشاركين والمتتبعين من جهة ثانية، ولا يعني التفاعل حصول الإقناع ولكن الإشتراك في الاهتمامات وإدراك الأنساق التأويلية والتقويمية والتفاعل»[1]وقد نجح في أن يجعله يُدلي بمعلومات، حيث أجاب(يمليخا) واينخرط في الحوار وتتأسّست العلاقة، أو بدقّة أكثر بُعثت من جديد؛ باستغلال المعرفة المشتركة في تحاورهم، فكانت استراتيجية التّضامن من الآليّات الفعّالة في تأسيس وتثبيت العلاقات التّخاطبية. كما برزت هنا مسألة السّياق ودوره في توجيه الكلمة المقصودة وصرفها عن المعاني الأخرى المحتملة.

ونظرًا لضرورة وجود علاقة ومعرفة مشتركة بين أطراف التّخاطب، يعمد المتكلّم لتأسيس العلاقة إن انعدمت، وخلق سياق مشترك وأرضيّة معرفيّة، كشرط أوّلي للتّفاهم والتّواصل ليتمّ إنتاج الخطاب وبناء محادثة؛ ففي مسرحيّة أهل الكهف عندما التقى(الملك) بالقدّيسين أوّل مرّة، اعتُبر عدم وجود العلاقة بينهم توجيهًا في اختياراته؛ فكان لزامًا عليه أن يخلق الرّابط فارتكز على ما رُوي عنهم، فلم يمنعه علوّ مكانته وسلطته المطلقة من استقبالهم بحفاوة، حيث أنزلهم منزلة تبجيل وتعظيم، وأكبر شرف ظهورهم في عصره وخاطبهم مناديًّا ومؤكّدًا على مكانتهم**« أيّها القدّيسون مرحبًا»**عارضًا عليهم الإقامة في

[1] محمّد نظيف، الحوار وخصائص التّفاعل التواصلي، مرجع سبق ذكره، ص 15.

قصره، ونيل كلّ ما يطلبونه فأوامرهم مطاعة، فكان التّأدّب في خطاب(الملك) سمة بارزة عكست علوّ مكانتهم لديه وسعيه إلى تقريبهم، وحرصه الشّديد على تمتين روابط التّواصل معهم؛ فقد رهن عرضه بمشيئتهم، وأردفه بإقصاء كلّ غاية من ذلك غير خدمتهم، ونيل رضاهم فجاء التّبادل التخاطبي الآتي:

« الملك: لقد نزلتم على الرّحب أيّها القديسون. ..إنّه لشرف عظيم أن تخصوني بهذا الفخر وتظهروا في عصري دون عصور أجدادي المسيحيين. ..إنّ قصري ــ إنّ شئتم ــ منزلكم ومأواكم وكلّ حوائجكم مجابة، وكلّ أوامركم مطاعة وليس لنا من مطمع غير خدمتكم ورضاكم.

يمليخا: ألم أقل لكم إن الله حق، إنّ الشّهر الّذي مكثناه في الغار قد حدث فيه العجب العجاب!

مرنوش: مولاي كم أحمد الله على هذه المعجزة الحقة. إذ أهلك دقيانوس الظّالم في طرفة عين، وأخلفك على العرش في الحال... »[1].

حيث تمّ التّبادل الكلامي لتتأسّس العلاقة أوّلاً، فدور اللّغة قد يقتصر« في بعض السّياقات على إقامة العلاقات وتثبيتها، وقد يتجاوز إلى التّأثير وغيره، ويكمن دورها الرّئيسي في التّعبير عن المقاصد الّتي ينويها المتكلّم فيسوق خطابه»[2]، فبعدما بثّ(الملك) في قلوبهم الاطمئنان النّابع من الإيمان بوجود الله ومساندته، تفاعلوا مع خطابه ونجح التّواصل بينهم بفضل سعي الملك إلى تأسيس تلك العلاقة وإرساء مقوّماتها عبر الحوار.

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 65، 66 .

[2] عبد الهادي بن ظافر الشّهري، استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداوليّة، مرجع سبق ذكره، ص04، 05 .

2- مراعاة حال المخَاطَب:

انطلاقًا من مسلّمة أنّ نوعيّة ومقام المُخَاطَب وحالته تؤثّر في انتقاء طريقة إنتاج الخطاب، يختار المتكلّم من الأدوات والآليّات الخطابيّة اللّغويّة ما« يبلّغه مراده فيعمد إلى الأدوات الّتي تكفل تحقيقه وتنعكس هذه العوامل على شكل الخطاب، وآلياته وتصبح عنصرًا فعّالاً في تحقيق الخطاب وآثاره ونتائجه »[1] وهذا ما يتجلّى في حوار(مرنوش) اليائس و(يمليخا) المؤمن؛ حيث تمّ انتقاء الأدوات اللّغويّة، والآليّات الخطابيّة لتتناسب مع حال المتلقّي ومقتضيات السّياق التّواصلي، فالمحادثة وصلت إلى نقطة ذات أهميّة في مسار التّفاعل وتبادل أدوار الكلام؛ والقصد اللّحظة الّتي يَشرع فيها مشترك تفاعلي، كان إلى ذلك الوقت منصتًا إيجابيًّا، باكتساب حقّ الكلام، ويبني هو نفسه مساهمة كلاميّة نسبة إلى مساهمة الكلام السّابقة وكذلك إلى سياق الحدث[2]، فـــ (يمليخا) كان المنصت الإيجابي الّذي أخذ دورًا كلاميًّا، ولم يقتصر دوره على السّماع فقط.

يمليخا: هو المسيح شاء لكما النجاة

مرنوش: نعم. ..ولكن أية نجاة هذه الّتي تفصل بيني وبين امرأتي وولدي؟ آه! كلّما أذكر ابني ينهض هذا الصّباح ولا أقبله...

يمليخا: صبرًا! إنّ رحمة الله قريب.

مرنوش: حقيقة! قرب السّماء من الأرض! تلك الرّحمة الّتي لا تسعف إلاّ من يستطيع الانتظار!

يمليخا: لا تسخر...إنّ الله حق...

[1] ينظر:عبد الهادي بن ظافر الشّهري، استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداوليّة، مرجع سبق ذكره، ص05.

[2] ينظر: فولفانج هاينة من، ديترفيهفيجر، مدخل إلى علم اللّغة النّصي، مرجع سبق ذكره، ص256، 257.

مرنوش: لا شأن لله بنا هاهنا. نحن اللّذان أوقعنا بنفسينا في التّهلكة...ومع ذلك. .. فإني ما أوقعت نفسي.

يمليخا: كل شيء على هذه الأرض بأمر الله.

مرنوش: إلاّ ما نحن فيه. .. فقد حدث بفعل إنسان

يمليخا: (مستنكرًا) أستغفر الله! هذا كلام لا يلفظه مؤمن!....[1]

انطلاقًا من كون« المحادثة هي دائمًا محاولة لجرّ الآخر إلى اتخاذ موقف ما»[2] كانت محاولة (يمليخا) مع (مرنوش) واضعًا في اعتباره أزمته النّفسيّة الّتي يعيشها لبعده عن زوجته وابنه الوحيد، موليًا تقدير حال المتلقّي اهتمامًا، وعدّه مطلبًا وشرطًا لنجاح التّواصل وتحقيق أهدافه، محاولاً تهدئته وتذكيره بنعمة النّجاة الّتي أرجعها للمسيح ودعمه الرّوحيوهذا ما عبّر عنه باختين قائلاً: إن التّوجيه الحواري هو ظاهرة مشخّصة لكلّ خطاب، وهو الغاية الطبيعيّة لكلّ خطاب حي، يفاجيء الخطاب خطاب الآخر بكلّ الطرق التي تقود إلى غايته ولا يستطيع سوى الدّخول معه في تفاعل حاد[3]، فـــ (مرنوش) في تبادله التّخاطبي ردّ بالاستفهام للنّفي، والّذي يكون فيه ظاهر التّركيب استفهامًا لكنّ المتكلّم يرمي إلى النفي[4]، فكان أقوى توكيدًا لنفي النّجاة بالمعنى الحقيقي فأفاد التّحسّر كونه أردفه قائلاً:**« آه! كلّما أذكر ابني ينهض هذا الصّباح ولا أقبله. ..»** لإظهار التّوجع والألم الّذي يعيشه كلّ يوم، وقد فهمه المتلقّي(يمليخا) فكان ردّه مباشرًا وصريحًا، وقد وظّف استراتيجيّة التّوجيه باستعمال فعل كلامي غير مباشرة، أمر**« صبرًا إن رحمة الله قريب»**

---

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 22، 23.

[2] حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتّأويل الأدبي وقضاياها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 2001، ص08.

[3] تزقيتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، مرجع سبق ذكره، ص 125.

[4] الأزهر الزّناد، دروس في البلاغة العربيّة، نحو رؤية جديدة، مرجع سبق ذكره، ص 111.

ليبثّ الأمل في قلبه، لكنّ(مرنوش) ردّ متهكّمًا:« **حقيقة! قرب السماء من الأرض!**» ليحمّل ملفوظه تكذيبًا ضمنيًّا، فتوسّل(يمليخا) النّهي وكذا التّقرير« **لا تسخر...إنّ الله حق...**» فكانت دلالة النّهي على النّصح والإرشاد، والّتي تُستنبط من السّياق، وذلك للحثّ والتّوجيه إلى الإيمان بالله، مقدّرًا حالة الضّياع والتّشتّت الفكري الّتي يعيشها، فـــ (يمليخا) كمتلق في الوقت الّذي شرع« بفك تسنين الرّسالة الّتي استقبلها من المرسل يقوم بقراءة ضمنيّة لطبيعته الذهنيّة»[1] وهو العارف بقوّة إيمانه، فذكّره بحقيقة وجود الله ورحمته القريبة كحقائق إيمانيّة غَفل عنها جرّاء غضبه، ليوضّح (مرنوش) أن ما حدث لهما كان بفعل إنسان ولا دخل لله بذلك، ليدّل خطابه ضمنيًّا بأنّه مؤمن، فيستغفر(يمليخا) متعجبًا: «... **هذا كلام لا يلفظه مؤمن!....**» استنكارًا وتأنيبًا؛ فكلامه يفيد المنع ضمنيًّا فكأنّه يقول لهما« **لا تقولوا هذا**»؛ فالمعنى السّياقي يُدرك من ملفوظ (يمليخا) وهو ما عبّر عنه الزركشي(ت794هـــ)« إنّما يجيء الأمر بلفظ الخبر تحقيقًا لثبوته وأنّه ممّا ينبغي لأن يكون واقعًا ولابد»[2].

فكان لطبيعة العلاقة بين (مرنوش) و(يمليخا) ومراعاة هذا الأخير لحالة (مرنوش) أثرًا على بنية الخطاب و طبيعة الأدوات اللّغويّة وطريقة توظيفها، وكذا انتخاب الآليّات الخطابيّة فكان لها دورًا محوريًّا في إنجاح عمليّة التّواصل وتحقّق الغايات والمقاصد المتمثلة في تخفيف (يمليخا) عن (مرنوش) وقع ما يعيشه حيث ربطه بالإيمان ليشحنه ويقويه، فهو كما عرّفه توماس شايدل(Thmas Seheidel) محاولة واعية للتّأثير في السّلوك حتّى أنّ هوارد مارتين(Howard Martin) وكنيث اندرسين(kenneth andersen) يذهبان إلى أبعد من ذلك ليكون كلّ اتصال هدفه الإقناع؛ وذلك أنّه يبحث عن تحصيل ردّ فعل

[1] حسن بدوح، المحاورة مقاربة تداوليّة، مرجع سبق ذكره، ص33.

[2] حافظ إسماعيل علوي، الحجاج مفهومه ومجالاته دراسة نظريّة وتطبيقيّة في البلاغة الجديدة، مرجع سبق ذكره، ص46.

على أفكار القائم بالاتّصال[1] وهنا جُعل الإقناع غاية كلّ تواصل تأسيسًا على فكرة سعي المتكلّم لإحداث ردّة فعل لدى المتلقّي، ولكن قد يتحقّق ذلك بالتّوجيه والتّأثير أيضًا.

يلاحظ اعتماد المعنى الضّمني وتفضيل التّلميح على التّصريح، لقوّته وفاعليّته في بعض السّياقات؛ ونظرًا لطبيعة العلاقة بين طرفي التّخاطب أي بالسّياق التفاعلي ووجود معرفة مشتركة، وهذا ما جعل عبد الرحمن حاج صالح يربط بين الخطاب الّذي عبّر عنه بالمحدّث به بسياق التّفاعل فجعله« يُبنى على هذه العلاقات الأوّليّة من جهة، وعلى ما يستلزمه حال الحديث من جهة أخرى وهو ما يسمّى عند العلماء العرب بمقتضى الحال»[2]

فسيرورة التّواصل، وتحقّق التّفاعل التّواصلي كظاهرة كلاميّة بين الأطراف المشاركة في المحادثة يرتهن إلى عاملين مهمين:

أ- السّياق التّفاعلي وطبيعة العلاقة بين أطرف التّخاطب:

حيث يحرص أطراف التّخاطب على أن تُؤَسّس العلاقة بينهم إن انعدمت، أو تُبعث من جديد وتُفعّل بالحوار بوجود معرفة مشتركة، أو السّعي لخلق اهتمامات مشتركة وأرضيّة لتأسيس التّفاعل.

ب- القوّة أوالسّلطة الّتي يمتلكها أطرف التّخاطب:

تتباين الأطراف المشاركة في المحادثة من حيث الجنس والسّن والمكانة الاجتماعيّة... فيؤثّر ذلك على مسار التّفاعل وطبيعة الخطاب ونمط التّخاطب، لكنّ القوّة الفعليّة والسّلطة تُكتسب بالخطاب، بحيث تَمنح الكفاءة التّواصليّة القدرة على المناورة وإدارة الحوار، والإقناع بالحجّة وإحداث تغيير أو أثر.

[1] محمّد العبد، النّص والخطاب والاتصال، مرجع سبق ذكره، ص 149.

[2] عبد الرّحمن الحاج صالح، بحوث ودراسات في اللّسانيات العربيّة، موفم للنشر، الجزائر، 2012، ج01، ص 183، 184.

وهذا ما يعبّر عنه بعقد التّواصل، ليكون التّحاور منتظمًا ويقتضي ذلك أن يكون تلفظ المتكلّم معترف بصحته عند المخاطب وهذا مرتبط بمقام التحادث[1].

جـــ- التّفاعل التّواصلي والمبادئ الحواريّة:

ينبني الكلام على العلاقة التّخاطبيّة ويسعى طرفا التّخاطب إلى إفهام كلّ منهما الآخر مقصودًا بعينه، وهذا لا ينفكّ عن« أفعال مخصوصة يأتي بها الجانبان بغرض إنهاض أحدهما الآخر وفق هذا المقصود»[2]، وتُبنى عمليّة التّخّاطب على خطاب يُعرّف بأنّه: كلّ منطوق موجّه إلى الغير للتّعبير عن قصد المرسلين ولتحقيق هدفه، ويتركّب هذا التّعريف من محاور ثلاث هي:

- أنّ الخطاب يجري بين ذاتين.
- يعبّر المرسل عن قصده بواسطة الخطاب.
- يحقق الخطاب هدفًا[3]

تتمّ عملية التّخاطب وفق المبادئ الحواريّة les maximes conversationnell، والّتي سيتمّ رصد حضورها في المحادثة ضمن خطاب مسرحيّة أهل الكهف.

1- التّعاون:

يعتبر التّخاطب عمل واع ومنظّم، وبوصفه عبارة عن انتهاض المتخاطبين بأقوال وأفعال بهدف حصول التّواصل بينهما. فحصول التّفاعل يقتضي التزامهم بمجموعة مبادئ ترتكز على جملة من القواعد، ونقصد بهذا المبدأ التّعاون Principe de Coopération الّذي يرجع فيه الفضل إلى الأمريكي غرايس(P. Grice) الّذي قدّم قواعد منظمة لكلّ حوار متعاون وجدي، فقبول التّواصل يفرض بالدّرجة الأوّلى تعاون المتكلّم والمخاطب على تحقيق الهدف المرسوم من الحديث الّذي دخلا فيه، وقد يكون هذا الهدف محدّدًا قبل

[1] باتريك شارودو، دومنيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، مرجع سبق ذكره، ص137.

[2] ينظر: طه عبد الرحمن، اللّسان والميزان أو التّكوثر العقلي، مرجع سبق ذكره، ص237.

[3] عبد الهادي بن ظافر الشّهري، استراتيجيات الخطاب، مرجع سبق ذكره، ص 86، 87.

دخولهما في الكلام أو يحصل تحديده أثناء الكلام، وهذا يلغي عن المحادثة كما سبق وذكرنا خلوها من الغاية.

ففي المقطع التّخاطبي الآتي:

مشلينيا: (في قلق) مرنوش؟ أنت إذن لا تؤمن بالبعث؟؟؟

مرنوش: أحمق! أو لم نر بأعيننا إفلاس البعث!؟

مشلينيا: أستغفر الله! أنت الّذي عاش مسيحيًا تموت الآن كوثني؟!

مرنوش: (في صوت خافت) نعم...أموت الآن...

مشلينيا: مجردًا عن الإيمان...

مرنوش: مجردًا. ..عن كل شيء... عاريًا كما ظهرت...لا أفكار ولا عواطف...ولا عقائد...

مشلينيا: رحمة لك أيّها القرب التّعس!

مرنوش: (مشلينيا ينظر إليه ولا يجيب) وقتما تلحق بي...ضع يدك... في يدي اليمنى...

مشلينيا: حاشا أن أضع يدي في يد وثني.!

مرنوش: (مشلينيا ينظر إليه صامتا وهو يموت)...إذن الوداع

مششلينيا: (بعد لحظة) مرنوش!... (مرنوش لا يجيب)مرنوش! صديقي! أخي! (لايسمع جوابا) مات. ..مرنوش (ينظر إلى السّماء) اللهم ارحمه رحمة واسعة! إنه قانط فقد قلبه ولا يعي ما يقول! (صمت عميق) [1]

تناوب كلّ من(مشلينيا) و(مرنوش) على الأدوار الكلاميّة فكانت مشاركتهما في المحادثة مؤسّسة على مبدأ التّعاون؛ فساهما في المحادثة بقدر ما يتطلّبه هدف الحوار الّذي انخرطا فيها، ووفق ما تفرضه الوجهة المختارة للمحاورة؛ حيث عُبّر عن القصد بطريقة تمكّن المتلقّي من فهمه وتأويله مباشرة بعيدًا عن الاحتمالات. فهدف الكلام حدّد منذ البداية

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 168، 169.

وتمّ الكشف عن المقصد؛ فمدار الحوار موضوع الإيمان والبعث، الّذي أفصح عنه (مشلينيا) لينخرط(مرنوش) في دائرة التّخاطب، وعبّر كلّ طرف عن قصده ليفهمه الآخر، ويؤوّل كلامه بما يقتضيه الغرض من التّواصل ضمن حدود الموضوع. فبدأ(مشلينيا) القَلِق الحوار باستفهام غرضه فتح مجال التّخاطب، وتحديد هدف الحوار(الإيمان والعقيدة والبعث)، لينعته(مرنوش) متعجّبًا بالحمق مخالفًا مبدأ التّأدّب، وبعيدًا عن اللّين في الكلام موليًا التّوجيه اهتمامه الأكبر، موظّفًا الاستفهام الدّاخل على النّفي ليجعله« يجيب في الاتجاه الّذي يرسمه السّؤال»[1]، ولأن الاستفهام كان بهمزة فهو يرمي لتغيير موقفه وقناعته مستعملاً الجمع **(نر، أعيننا)** لإبراز الاشتراك في الوضع وإحالته إلى مرجعيات مشتركة ومحددة، وإضفاء الشّرعيّة على توجّهه النّاكر للبعث، ليستغرب(مشلينيا) ذلك ويستغفر الله! مستنكرًا وموظّفًا استفهامًا يفيد التّقرير قائلاً: «**أنت الّذي عاش مسيحيًا تموت الآن كوثني؟!**»، فردّ عليه (مرنوش) بصوت خافت يُظهر تعبه وهو يحتضر بالإيجاب على موته الآن، لكنّه رفض ضمنيًّا تنكّره للمسيحيّة وأنّه وثني، ليؤكّد(مشلينيا) على أنّه قد تجرّد من الإيمان لتوجيهه بملفوظ تقريري علّه يتراجع عن كفره، ليفهم (مرنوش) قصده فيوضّح أنّه عاد كما ولد مجرّدًا من كلّ شيء(العواطف، الأفكار، العقيدة...) ليلتمس (مشلينيا) لهذا التّعيس الرّحمة، ويصيبه الجمود وهو يتأمّله، ويعرب(مرنوش) عن رغبته في التّلاحم والاتحاد، فيلتمس منه التّضامن والدّعم؛ ويطلب منه متى توفي ولحق به أن يضع يده اليمنى في يده، ليستنكر(مشلينيا) وضع يده في يدي وثني كافر، محاولاً بذلك استغلال الجانب النّفسي لترهيبه« فمن أهداف الاتّصال وفق علماء النّفس تغيير سلوك النّاس واتجاهاتهم بما يحدثه في بناء النّفس للمتلقّي؛ بحيث يرى الإنسان الأشياء ويفسّرها، ويقيّمها بطريقة تختلف عما قبل، ومن ثمّ فإنّه يعيد ترتيب نظام القيم والاتجاهات في

[1] حافظ إسماعيل علوي، الحجاج الحجاج مفهومه ومجالاته دراسة نظريّة وتطبيقيّة في البلاغة الجديدة، مرجع سبق ذكره، ص47.

نفسه»[1]، ليفشل في إقناعه وتعكس نظرته وصمته حزنه وتأثّره ليودّعه(مرنوش) ويفارق الحياة، فيناديه (مشلينيا):« **مرنوش! صديقي! أخي!»** فهو يريد حمله على القيام بردّة فعل وينطق، فيناديه متدرجًا في إبراز التّضامن؛ حيث بيّن مكانته وأكّد على قربه الرّوحي منه، وبدأ بمناداته باسمه، ثم بصديقي، ثم بأخي، علّه يحرّك جموده ويسمع جوابًا، ليعرف أنّه مات ويستشعر ضعف حاله، فيرفع رأسه إلى السّماء مستجديًا الله بدعاء يطلب فيه رحمة واسعة لرفيقه (مرنوش)، ملتمسًا من الخالق الصّفح عنه مقدّمًا حججًا لتقوية خطابه؛ فصديقه لا يميّز ولا يعي ما يقول؛ ففقده لزوجته وابنه زعزع ثقته بكلّ شيء حتّى ايمانه بالله وعقيدته.

وبهذا فطرفا التّخاطب قد انطلقا من مبدأ التّعاون، حيث أنّ قبول الانخراط في المحادثة يوجب المشاركة والتّفاعل، ضمن حدود رُسمت أوّل الكلام ضمن سياق محدّد، فانتهض كلّ مشترك بأقوال تمثّلت في ملفوظات، وكذا أفعال أنجزت عبر أفعال الكلام تكاتفت مع لغة الجسد كمعينات ساهمت في تبليغ القصد، سواء كان المعنى مباشرًا أو ضمنيًا يُستَشفّ من السّياق اللّغوي بمختلف مؤشّراته، أو من السّياق المقامي وما يتضمّنه من معينات وقرائن قد تكون لا لفظيّة؛ فحتّى الصّمت كمظهر غير لغوي تخلّل الحديث، وكان له دلالة وأثر فجاءت مساهمة كلّ من(مرنوش) و(مشلبنيا) مناسبة خالية من الهذر تطبيقًا لخاصية الاقتصاد اللّغوي، وهذا ما يميز الخطاب المسرحي عن غيره من الخطابات، حيث جاءت الملفوظات مناسبة للقصد والمقام خالية من الغموض، تطبيقًا لقواعد الكم والكيف والعلاقة، ويعني هذا أن المضمون والعلاقة يحققان شكل وطبيعة

[1] محمّد حسن عبد الله، سيكولوجية الاتّصال، ص02، نقلاً عن: عبد الرّزاق حسين، مهارات الاتصال اللّغوي، مكتبة العبيكان للنشر، الرّياض، ط 01، 2010، ص29.

التّفاعل بين المتحاورين، هذا التفاعل الذي ينبني حسب فلاتسلافيك على« توجيه متوالية الآحداث»[1].

كما أن مبدأ التّعاون يتجسّد في شكل مجموعة شروط ضمنيّة، تؤسّس وتنظّم مسبقًا التّعاقد بين أطراف المحادثة، بحيث التزموا بها أثناء مجريات الحوار، فأطّرت عمليّة التّبادل التّواصلي ووفّرت ضمانات لفاعليّته ونجاح مقاصده، فكانت مساهمة كلّ طرف مناسبة وذات فاعليّة لتحقيق أهداف المحادثة. وقد أشار عبد الرزاق حسين إلى هذه المبادئ وأوجز فيها القول:« شرط الحوار أن يكون جيد المناقلة، سديد المساجلة، حسن التّقطيع، مطابقًا لموقف المتكلّم وخلقه، متغير اللّهجة والجرس تبعًا لمقتضى الحال، سريع الجواب، قصير الخطاب»[2] وهذا إيجاز للشّروط التّأسيسية للحوار الفاعل.

ويحدث أن يخالف أطراف التّخاطب أو أحدهم مبدأ التّعاون وما تفرع عنه من قواعد، فيؤدّي ذلك إلى الاستلزام الحواري، وإن لم يستنتج المتلقّي قصد المتكلّم الضّمني قُطِع حبل التّواصل وفشلت المحادثة ليَحدث التّنافر والانقطاع نحو:

مشلينيا: (يستوقفه) مرنوش. مرنوش! أريد أن أفهم. إنّي خائف. إنّي أرى في وجهك أشياء لا أدركها.

مرنوش: (يخلص نفسه ليذهب) ولن تدركها اليوم...

مشلينيا: مرنوش! لن تذهب قبل أنّ تقول لي...

مرنوش: لقد قالها يمليخا.

مشلينيا: ماذا؟

---

[1] محمّد نظيف، الحوار وخصائص التفاعل التواصلي، دراسة تطبيقية في اللّسانيات التّداوليّة، مرجع سبق ذكره، ص 20، 21.

[2] عبد الرّزاق حسين، مهارات الإتصال اللّغوي، مرجع سبق ذكره، ص 155.

مرنوش: إنّا أشباح. ..إنّا الآن ملك الزّمن.

مشلينيا: (في تفكر وشيء من الارتجاف) مرنوش...!

مرنوش: إنّا ملك التاريخ.. ولقد هربنا من التّاريخ لننزل عائدين إلى الزّمن.. فالتّاريخ ينتقم!... الوداع يا مشلينيا...! (يخرج مرنوش ويترك مشلينيا ذاهلاً)

مشلينيا: رباه !أخشى أن يكون حقيقة قد جن...[1]

فـــ (مشلينيا) يستوقف(مرنوش) بتكرار اسمه لفتًا لانتباهه لما سيقول، وصرّح بأنّ ملامح وجهه جعلته خائفًا، فهو لا يجد لها تفسيرًا محترِمًا مبدأ الكم؛ فأفاد كلامه و بَلّغَ دون لغو، فقد كان هدفه هو دفع(مرنوش) للانخراط في التّخاطب والتّفاعل مع خطابه الّذي تضمّن قوة إنجازية تمثّلت في الطلب، وفعل تقريري تعبيري مركّزًا على الجانب العاطفي لإحداث فعل تأثيري(**أريد أن أفهم، إنّي خائف**) لكنّه رفض مشاركته الكلام، وأغلق باب التّواصل بينهما مستعملاً أطراف جسده متخلصًا منه، مصرحًا بملفوظ تقريري« **ولن تدركها اليّوم**» فـــ (مرنوش) لم يتفاعل مع خطاب(مشلينيا) مؤكدا على أن «المتلقي لن يغير سلوكه البعدي إلا بالنظر إلى أن يكون ما يتلقاه من جهة أخرى، أو من شخص أخر مخالفاً لما عرفه من قبل وليس تكرارًا خالصا للعناصر التي يتوفر عليها، العالم المحيط لا يقدم له شيئاً.بعبارة أخرى الإرسالية تفيد في المواكبة من جديد»[2] ولم يلتزم بالقواعد المتفرعة عن مبدأ التّعاون في كلامه، مخالفًا قاعدة الكيف فلم يكن واضحًا، فحتّى في استناده على الافتراضات المسبقة كان تلفظه اللّساني:« **لقد قالها يمليخا**» غير محدّد فإحالة المتكلّم تفترض وجود« وضعيّة سياقيّة تتحقّق من خلالها العلاقة الرّباعية بين

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص112.

[2] أ.مولز، ك.زيلتمان، ك.أوريكيوني، في التّداوليّة المعاصرة والتّواصل، مرجع سبق ذكره، ص 29.

المتكلّم والعبارة والمستمع وإحالة معينة»[1]، لتتسم مشاركة (مرنوش) التّخاطبيّة بالغموض المعيب، كما أخفق في التّوضيح فأطنب دون فائدة، ليكون ذلك كافٍ لإفشال التّواصل بينه وبين(مشلينيا)؛ بوصف المتكلّم الرّكيزة الأوّلى لنجاح عمليّة التّواصل فهو شرارته البكر، والّتي تقتضي أن يحوّل المتكلّم المعنى إلى مبنى ويفعّل المشاركة لدى المتلّقي، ليحوّل هذا الأخير بدوره المبنى إلى معنى، وباعتباره« صاحب المعنى ومنشئه وهو موجهه، وهو المسؤول عن وضوحه والتباسه»[2]. كما أنّ عدم قدرة(مشلينيا) على القيام بالاستنتاجات الّتي يسميها غرايس بالاستلزامات التّخاطبيّة غيّبت التّفاعل الفعال بينهما، ويُلمس الأثر السّلبي لذلك في عباراته المقتضبة، وملامحه الذّاهلة وارتجافه متعجبًا من حال(مرنوش)، ليستنجد بالله متضرعًا ضمنيًّا بأن يخيب ظنه في شكوكه بشأن اختلال(مرنوش) عقليًا.

وفي المقطع التّخاطبي الآتي: يتناوب كلّ من(مشلينيا) و(يمليخا) على الكلام الّذي حُدّد هدفه مسبقًا لرسم إطاره في ذهنيهما، ليتمّ إثرها تخيّر الأدوات اللّغويّة والآليّات الخطابيّة الّتي تبلغ مقاصدهما.

يمليخا: دع الأمر للمسيح

مشلينيا: ليت المسيح يعلم! أستغر الله! أعتقد أنّه يعلم، وأنّه سيخفف عنك.

مشلينيا: متى؟

يمليخا: متى؟ اللهم رحماك! إنّا لا نملك حق سؤال كهذا. إنّما ينبغي لنا أن نعتقد.

مشلينيا: إنّى أعجب بإيمانك يا يمليخا.

[1] حافظ إسماعيلي علوي، التّداوليات علم استعمال اللّغة، مرجع سبق ذكره، ص 470.

[2] فاطمة الشّيدي، المعنى خارج النّص، أثر السّياق في تحديد دلالات الخطاب، دار نينوى للطباعة والنّشر، دمشق، دط، 2011، ص 77.

يمليخا: إنّى أؤمن بالمسيح لأنّه حق، ولا يمكن أن تكون هذه البشريّة قد بذلت أرواحها وسفكت دماءها من أجل شيء غير الحق.

مشلينيا :أولدت مسيحيًّا، أم اعتنقت الدّين على كبر؟

يمليخا: بل ولدت مسيحيًّا...

مشلينيا: مثلي إذن[1]

حيث يرى الشّهري بأنّ مقاصد وأهداف المتكلّم تتنوّع باختلاف بعض العناصر السّياقية، ممّا يفرض عليه أطرًا معينة لابد أن يستجيب لها؛ فإن كان هدفه الإقناع فإنّه يختار من الأدوات اللّغويّة والآليّات الخطابيّة ما يبلغه مراده، وإن كان هدفه السّيطرة مثلاً فإنه يعمد إلى الأدوات الّتي يكفل تحقيقها الخطاب وآثاره ونتائجه[2] فـــ (يمليخا) الرّاعي يخاطب(مشلينيا) المُنهار ضمن سياق المواساة والدّعم فالخطاب« في الحاجة غيره في الاستغناء وفي حالات الخوف غير الأمن، وفي الشّدة غير الرّخاء ودرجاتهم من العلو والدنو»[3]، حيث طلب منه أن يشحذ ايمانه ويترك الأمر للمسيح، ليتمنى(مشلينيا) أن يعلم المسيح بالأمر ويوظف لفظة«**أعتقد**» الّتي يستعملها المتكلّم كاعتراف بمكانة المرسل إليه بوصفه طرفًا في الخطاب يتمتع بقدرات تؤهله للمشاركة في إنجاز الفعل، وتعدّ من الملمحات الفعليّة وتستعمل رغم ثقته فيما يقوله[4]، ذلك ليجعله يتفاعل مع خطابه ليوظف الاستفهام بـــ« **متى**» الّتي أفادت الاستبطاء ليحمل خطابه تشكيكًا في المسيح وقنوطًا من رحمة الله، لتكون ردّة فعل(يمليخا) استنكارًا، فما كان منه إلاّ أن يتضرع لله طلبًا للرحمة مستعملاً ضمير الجمع في ملفوظه الّذي تضمن توجيها؛ فقد نهاه أن يسأل وأمره بوجوب

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص24، 25.

[2] ينظر: عبد الهادي بن ظافر الشّهري، استراتيجيات الخطاب، مرجع سبق ذكره، ص05.

[3] عبد الرّزاق حسين، مهارات الاتصال اللّغوي، مرجع سبق ذكره، ص 194.

[4] ينظر: عبد الهادي بن ظافر الشّهري، المرجع السابق، ص 101.

الاعتقاد« **إنّا لا نملك حق سؤال كهذا. إنّما ينبغي لنا أن نعتقد»**، لكنّ كفاءة (يمليخا) الخطابية أي ما« يملك من استعداد للتحكم في قواعد اللسان في مقامات متنوعة»[1] شملت الكفاءة اللّغوية والتواصلية جعلت لومه وتوجيهه يأتي بصيغة الجمع ليشمله الحكم أيضًا، ليبرز بهذا التّضامن والتّلاحم بينهم، وتجسيدًا لمبدأ التّأدب واحترامًا لمكانة(مشلينيا) الّذي أعرب عن إعجابه بقوّة إيمانه، ولأن« الخطاب موجه مصمم حسب مرامي المتكلم »[2] فقد توارت خلف ملفوظ(يمليخا) التّقريري مقاصد مضمرة؛ بيّن فيه تأسيس إيمانه بالمسيح على ركيزتين كحجتين منطقيتين؛ الأوّلى كونه حق، والثّانية استحالة بذل النّاس لأرواحهم وسفك دماءهم من أجل شيء غير الحق. بهدف نصحهم وإرشادهم وتقويّة الإيمان في قلبيهما، وقد فهم(مشلينيا) قصد(يمليخا) فأكّد اشتراكهما في الاعتقاد بالمسيحية وقوّة الإيمان لإبعاد كلّ شك يراوده بشأن ذلك.

ولتحقيق الغايات يلجأ المتكلّم إلى استعمال أساليب في التّعبير أو كما أسماها نواري سعودي أبو زيد بالحيل اللّسانية وذكر أنّها ليست من« لب الحديث في شيء، وإنّما هي وسائط لغويّة لاختبار مدى ارتباط السّامع بما يقول، ومدى تركيزه مع ما يلقى إليه»[3] وهذا ما يُلمس في المقطع التّخاطبي الآتي:

« مشلينيا: (في شبه دهش) مرنوش! أسامع؟

مرنوش: نعم

مشلينيا: ما تقول في ذلك؟

مرنوش: أقول إنّ هذا الراعي يتكلّم هراء ولا أفهم ما يقول

---

[1] باتريك شارودو، دومنيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، مرجع سبق ذكره، ص111.

[2] المرجع نفسه، ص 182.

[3] نواري سعودي أبو زيد، ممارسات في النّقد واللّسانيات، مرجع سبق ذكره، ص 38.

مشلينيا: أنت لا تفهم شيئًا سوى أنك غبت ليلة عن امرأتك وولدك

مرنوش: (في شبه تهكم) وأنت ماذا فهمت منه؟

مشلينيا: فهمت أننا بعيدان عن الله. وأن قلبينا مشغولان بغير الله.

مرنوش: وأي بأس في ذلك؟

يمليخا: (مستنكرًا) اللّهم رحماك؟ (ينهض)

مرنوش: إلى أين أيّها الرّاعي المتنسك؟

يمليخا: (في تردد) إلى. ..إلى...إني أحس الجوع. إني أحس الجوع. ألا أذهب إلى المدينة تحت ستر الظلام أحضر طعامًا لكما ولي...؟

مرنوش: (في ارتياب) وهل ستعود إلينا؟

يمليخا: إني أترك قطميرًا هنا»[1]

فبعد ما سمع(مشلينيا) كلام (يمليخا) ولمس قربه من الله وقوة إيمانه، ظهرت على ملامحه الدّهشة فوظف استفهامًا« **أسامع؟**» القصد منه هو معرفة مدى تركيزه، ولمعرفة رأيه فيما قيل، ليصرّح بعدها بسؤال مباشر« **ما تقول في ذلك؟**» طلبًا لمواصلة الحديث ليصف(مرنوش) كلام (يمليخا) مشيرًا إليه بهذا الرّاعي، ليفيد الازدراء ناعتًا ما قاله بالهراء حتّى أنّه لا يفهمه أصلاً، ليُرجع(مشلينيا) ذلك إلى تفكيره فقط في زوجته وولده، فيردّ(مرنوش) في شيء من التّهكم قائلاً:« **وأنت ماذا فهمت منه؟**» فيبرز(مشلينيا) اشتراكهما في البعد عن الله، وانشغال قلبيهما بغيره، ليردّ(مرنوش) قائلاً:« **وأي بأس في ذلك؟**» وهذا يعكس معاناته النّفسيّة واكتئابه ممّا جعله يتفاعل ببرود ولا يزن الأمور بميزان العقل، ليستنكر(يمليخا) ذلك ويتضرّع لله طلبًا للرحمة كما يتفاعل بلغة جسده راغبًا

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص27، 28.

في الابتعاد؛ لأنه سمع ما أغضبه فنهض. لندرك أنّ تفاعل أطراف المحادثة يكون بردود الأفعال الملفوظة المؤزّر بالمعينات اللالفظيّة، فقد استعاض(يمليخا) بهذا عن التّعابير المباشرة بتعابير غير مباشرة تأدبًا واحترامًا، ووفق ما تفرضه علاقته بالوزير(مشلينيا)، ليلحظه(مرنوش) ويخاطبه بفعل مباشر، استفهام، مناديًا للفت انتباهه للنعت الّذي استعمله **« أيّها الرّاعي المتنسك»** كإقرار منه بإيمانه القوي، ليتردّد(الرّاعي) وتظهر في كلامه بعض الصّفات المخلة بالحديث« كالسهو والتّكرار المسترسل غير اللازم، والأصّوات المتنافرة»[1] فيعكس ذلك حيرته باحثًا عن جواب ووجهة، ليتحجج بالجوع الّذي تملكه مؤكدًا ذلك بالتّكرار مقترحًا الذّهاب إلى المدينة مستترًا بظلمة اللّيل، لإحضار الطعام مقدمًا ذكرهما على نفسه**« لكما ولي»** لإبراز الأهميّة والتّعويل على مصلحة المتلقّي كوسيلة جذب وتأثير، ليرتاب(مرنوش) من تردّد(يمليخا) ملمحًا لنية الهرب لديه**« وهل ستعود إلينا؟»**، ليردّ(يمليخا) بحجة ترك كلبه قطمير في الكهف ليؤكّد على نية العودة ويقصي كلّ شك من نفسيهما. فكان انخراطهم حتميًّا في أدوار كلاميّة تناوبوا فيها على الكلام دون هيمنة طرف على الآخرين.

يوجب كلّ تبادل تخاطبي قبول أطرافه الانخراط في دائرة التّخاطب أولاً، ومن ثمّ التّعبير عن مقاصدهم، بضمان قدرة المتلّقي على فهم وتأويل ملفوظات المتكلّم، حيث ينتقي من رصيده اللّغوي ما يناسب المحتوى من مفردات وتراكيب، ثم يكون الأداء الصّوتي الّذي يعبّر عن قصده، ويندرج هذا ضمن نطاق بناء الرّموز سواء من حيث مضمونها(الأفكار) أومن حيث شكلها(طريقة الأداء) لتسيير المحادثة نحو الهدف المشترك

[1] ينظر: أحمد محمد الأمين موسى، الاتّصال غير اللّفظي في القرآن الكريم، مرجع سبق ذكره، ص85.

وتبليغ المقاصد، وهذا ما عبر عنه شارودو بالعقد التواصلي♦ ويظهر هذا في التّبادل التّخاطبي الآتي الّذي جمع بين الأميرة(بريسكا) ومؤدبها(غالياس):

بريسكا: أعرف إخلاصك وطيب قلبك دائمًا. اغفر لي يا غالياس إذا نالك بسببي ضرر من أبي. أنت قلت إنّك مستعد للموت من أجلي. وقد يسألك الملك عني وقد يتهمك بمطاوعتي... وقد يحاكمك ويقتلك...

غالياس: لا يهمني هذا يا مولاتي. إن حياتي الباقية هي لك وفي خدمتك دائما...لكن...

بريسكا: ماذا؟

غالياس: إني أخشى تعذيب ضميري أكثر من تعذيب الملك ويشهد الله كم توسلت إليك وكم حاولت صرفك عن عزمك. ..وكم أردت إقناعك...

بريسكا: لا تخف يا غالياس! ذمتك بريئة. هذا يجب أن يكون. ..هذا قدر!!

غالياس: نعم..

وإنّك حلمت ذات مرة أنك ستدفنين حية...[1]

فأساس مبدأ التّعاون هو أنّ التّفاعلات التّخاطبيّة تُبلغ مقاصدها من خلال التّعاون الحاصل بين أطراف العمليّة التّخاطبية، ممّا يتطلّب أن يكشف المتحاورون عن مقاصدهم، أو على الأقل خط مسارها وتوجهها عمومًا، فكان موضوع التّبادل الحواري الأساس هو ما تعتزم(بريسكا) على القيام به وتريد مساعد(غالياس)، فكان منها أن مهدت للولوج في الموضوع، ومن ثمّ رسمت ملامحه وإطاره وكشفت عن نواياها، فكانت مساهمتهما مناسبة

♦ يقصد بالعقد التّواصلي اتفاق ضمني يلتزم به أطراف التخاطب« الشّرط ليتفاهم المشتركان في عمل لغوي أدنى التّفاهم، ويستطيعان التّفاعل والاشتراك في بناء المعنى وهو الغرض الرّئيس في كلّ عمل تواصل» (ينظر: باتريك شارودو، دومنيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، مرجع سبق ذكره، ص137).

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 190، 191.

للسّياق، وبحسب ما يتطلّبه التّعبير عن مقاصدهما بطريقة مكنتهما من الفهم والتّفاعل مع الملفوظات بتأويلها والمشاركة في المحادثة؛ فوظّفت(بريسكا) التّقرير بفعل مضارع« **أعرف**» للدّلالة على استمرارية إخلاص وطيبة قلب(غالياس) مستثمرة المعرفة المشتركة، محترمة قاعدة الكم والقيمة؛ فعبّرت بقدر ما يُبَلِغ واستندت على مواقفه وتصريحه باستعداده للموت من أجلها كحجج فكان كلامها مؤسّسًا، ليتمكن من فهم قصدها وتأويل خطابها، لتلتمس بعدها منه الصّفح إن تسببت في ضرر قد يلحقه به الملك بعدما يعلم بتعاونه معها. لتكون مشاركته مناسبة للسّياق، فمبدأ التّعاون يوجب على المشارك في التّفاعل أن يقدم« مساهمته بحيث يستجيب لانتظارات المتلفّظ المشارك، وهذا وفق الغاية المنوطة، بتبادل الكلام»[1]، حيث أنّ المتلقّي هو مشارك ضمني يشارك في تشكّل الملفوظ بطريقة ما أو كما أسماه شارودو المتلفظ المصاحب فالتلفظ في الواقع تلفظ مشترك والأدوار نشطة[2] حيث أكدّ هنا(غالياس) عهده بواسطة تعبيرات الموافقة« تعبيرات لإرضاء رغبات المرسل إليه المفضلة ولتأكيد قوانين التّضامن»[3] لكنّه أعرب في ذات الوقت مستدركًا عن خوفه من تأنيب ضميره، على الرّغم من أنّه عمل جاهدًا لإقناعها بالعدول عن عزمها معتمدًا على تكرار لفظة«**كم**» للتعبير عن حجم ذلك الجهد المُخلص، مدعمًا كلامه بقوّة العبارة« **يشهد الله**»* لتحصين الخطاب باعتماد سلطة خارج الخطاب[4]، لتُبعد (بريسكا) عنه الخوف وتبرئه من كلّ ذنب بحجة أنّه القدر المحتوم، ليساندها بتصديق كلامها بحجة حلمها الّذي أخبرته به سابقًا كونها ستدفن حيّة.

[1] دومنيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، مرجع سبق ذكره، ص33.

[2] باتريك شارودو، دومنيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، مرجع سبق ذكره، ص 165.

[3] عبد الهادي بن ظافر الشّهري، استراتيجيات الخطاب، مرجع سبق ذكره، ص 268.

*هناك أفعال تفيد معنى غير القسم لأنّها تسند إلى المقسم به أو تتعلق به، فتجري مجرى أفعال القسم نحو يشهد الله

[4] الأزهر الزّناد، دروس في البلاغة العربيّة نحو رؤية جديدة، مرجع سبق ذكره، ص142.

فكان مردّ نجاح التّواصل بين(بريسكا) و(غالياس) امتلاكهما الكفاية الحواريّة، الّتي تعتمد على جملة من الكفايات أهمّها الكفاية اللّسانيّة الّتي تتجلّى في امتلاك المتكلّم لأدوات اللّغة واستعمالات لسانيّة خاصّة، وكذا« جلّ الكفايات الّتي تمكّن المحاور من الوسائل الحجاجيّة لأنّها تشكّل المادة الأوليّة لأي تفاعل حواري»[1]، واحترام مبدأ التعاون الّذي يوجب في صيغته العامّة على أطراف التّخاطب أن يتعاونوا فيما بينهم، لتحقيق الهدف من الحوار الّذي انخرطوا فيه.

2- مبدأ التّأدّب:

ليتمّ التّواصل بين أطراف المحادثة يتوجّب التزامهم حدودًا في الكلام ونظامًا مسبقًا يراعي المراتب ويتجلّى هذا في« مبدأ التّأدب» الّذي صاغته روبين لاكوف(R. Lakoff) حيث دعت إلى ضرورة الاهتمام بسياق التّلفّظ بما فيه من افتراضات منطقيّة وتداوليّة تعيننا على الفهم والتّحليل، وقد فرّعت عنه ثلاث قواعد وهي:

1- **قاعدة التّعفــف:** لا تفرض نفسك على المرسل إليه واستعمل الاستئذان.

2- **قاعدة التّخيــير:** لتجعل المخاطب يتّخذ قراراته بنفسه ودع خياراته مفتوحة.

3- **قاعدة التّــودد:** وهي إظهار الود للمرسل إليه بشرط تكافؤ طرفي الخطاب.[2]

وهذه القاعدة ترتبط بالسّياق التّفاعلي« فهناك محدّدات اجتماعيّة للمشتركين في عمليّة الإنتاج اللّغوي تعيّن حقوقهم وواجباتهم وامتيازاتهم، ويرى ديتمار(Dittmer) أنّ: الاحترام، الألفة، الكراهيّة، عوامل حاسمة في تحديد السّلوك اللّغوي كصيغ التّأدب[3]

تنبني المحادثة أساسًا على ثنائيّة(أنا) و(أنت) الّتي تجسّد المحور التّداولي الاستعمالي الواقعي للغة، وذلك عن طريق تحاور المتكلّم والمتلّقي ضمن المقام التّواصلي الّذي يشير

[1] محمّد نظيف، الحوار وخصائص التّفاعل التّواصلي، مرجع سبق ذكره، ص 59.

[2] ينظر: الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربيّة نحو رؤية جديدة، مرجع سبق ذكره، ص 99-100-102.

[3] محمّد العبد، النّص والخطاب والاتصال، مرجع سبق ذكره، ص56.

إلى المكان والوضع الاجتماعي والثّقافي... الّذي ستجري فيه العمليّة التّواصليّة، فقد تُعرف طبيعة العلاقة بين طرفي التّخاطب من خلال الملفوظ؛ فالمتكلّم يحرص عادة على تخيّر ألفاظه وصياغة عباراته وفق نوع العلاقة بينه وبين المتلقّي، وظاهرة التّأدب في الخطاب تجسّد تلك العلاقة. فيتعين أن يناسب السّلوك اللّغوي الدّور المنتظر من المتكلّم، أمّا الوسائل فقد تكون غير لفظيّة كالانحناء أو الاستئذان باليد أو بحركات أخرى تختلف من مجتمع إلى آخر، ويعقبه التّعبير اللّغوي المناسب للإطار مثلاً(بلاط الملك) ويناسب توزيع الأدّوار (وزير– ملك) ومن أمثلته:

« يمليخا: (في تردد) لو أجرؤ على السّؤال. ..

مشلينيا: سل عما شئت يا يمليخا، ولا ترهب أمرًا

مرنوش: وأي حرج أن أخبر يمليخا بهذا؟ إلاّ أن أكون ذكرت قلبك يا مشلينيا...

يمليخا: معذرة يا مولاي أنا لم أطلب العلم إلاّ بأمر واحد: كيف عرف الملك سركما؟ أمكيدة؟ أوشاية؟»[1].

حيث أنّ السّياق المقامي(contexte situationnel) أو الموقفي يشير إلى البواعث الاجتماعيّة الفاعلة في الخطاب الحواري، وهي« بواعث تؤطّر الحوار ليسير وفق حدود واضحة، لأن التّغطية المقاميّة للحوار تساعد في تفسير الكثير من مجرياته ومساراته»[2] فالرّاعي(يمليخا) تردّد في طرح سؤال على الوزير(مشلينيا)، لأنّه يهيب جانبه فبدا حرصه على احترام التّراتبيّة بينهما، مجسدًا مبدأ التّأدب في خطابه باختبار إمكانية ذلك باستعمال **« لو أجرؤ»**، ويتجسّد ذلك أيضًا في استعمله للقب**« مولاي»**، كما يظهر التّأدب والتّهذيب في القول في استعماله لفظة**« معذرة»** ليُبعد عن نفسه صفة التّطفل ومعرفة ما لا يحق له.

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 18، 19.

[2] محمّد محمّد داود، جسد الإنسان والتّعبيرات اللّغويّة، مرجع سبق ذكره، ص08.

وهذا ما يجسّد تباين الخطابات فيما بينها من حيث حضور ظاهرة التّأدب مع المتلّقي ومدى قدرة إفصاح المتكلّم عما يكنه.

بوصف المحادثة ظاهرة اجتماعيّة بالدّرجة الأوّلى طبيعي أن يؤثّر تباين أطرافها، والعلاقات الّتي تربط بينهم في نمط التّفاعل وأشكال التّواصل ووسائله، فيرى الشّهري أنّ العلاقة بين الطّرفين تستقر على محورين أساسيين؛ هما محور العلاقة الأفقية (الدّين، الجنس، السّن...) ومحور العلاقة العموديّة المرتبطة بمراتب النّاس ضمن بُنى المجتمع[1] فعدم التّساوي بين الوزير(مشلينيا) والرّاعي(يمليخا) جعل هذا الأخير يتردّد في البدء بالكلام، فيستأذن مطبقًا لقاعدة التّعفف(عدم فرض النّفس على المتلّقي) لطرح سؤال يشك أنّه جراءة منه وخرقًا للمراتب بينه وبين الوزير، فطلب المعذرة، وحفظ الرّتب باستعمال الألقاب بقوله:**« لو أجرؤ»، « معذرة يا مولاي أنا لم أطلب العلم إلا بأمر واحد»**، ليبدأ تبادلاً تخاطبيًا حول كيفيّة انكشاف أمر الوزيرين ليُظهر(مشلينيا) تعاونا واستعدادًا للتبادل الكلامي بملفوظ إنجازي مباشر، أمر، نهي**« سل عما شئت يا يمليخا، ولا ترهب أمرًا»** أفاد الإباحة والتّشجيع، وفي هذا اعتراف بحق وحرية(يمليخا) في طرح سؤاله مستعملاً النّداء باسمه تعبيرًا عن أهميّته وأنّه المقصود بالكلام ولتقريبه. ليجسّد كلّ ذلك مبدأ التّأدب التّخاطبي بوضوح.

فـــ (الملك) وعلى الرّغم من مكانته قد التزم بمبدأ التّأدب في تخاطبه مع (الرّاهب) مطبقًا قاعدة التّخيير:

الملك: ألا ترى أن تضع أجسادهم المقدسة في توابيت ثمينة؟[2]

كما جسّد(الصّياد) مبدأ التّأدب؛ محترمًا لزامًا المراتب بينه وبين الملك، فقدّم لقب

[1] عبد الهادي بن ظافر الشّهري، استراتيجيات الخطاب، مرجع سبق ذكره، ص 89.

[2] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 187.

« مولاي» وألحقه بطلب الاذن بالكلام مُكررًا اللقب محترمًا مبدأ التّأدب بأقصى جهده؛ فهو (الصّياد) في حضرة(الملك) بل في موقف تخاطب طُلب منه أن يقترح رأيه. وبعد أخذ ورد بين(الملك) والحضور بشأن موت القديسين، قدّم الصياد مساهمته من جديد مستهلا كلامه باللقب أولاً ثم قال:**« مولاي! ليكن أي الرأيين»** تاركًا الخيار مفتوحًا فللملك واسع النّظر.

الصياد: (يتقدّم) مولاي! أيأذن لي مولاي؟...

الصياد: مولاي! ليكن أي الرأيين... على كل حال لا لزوم لسدّ الغار حيطة للمستقبل[1]

وفي المقابل كان اختراق مبدأ التّأدب في المقطع التّخاطبي الّذي جمع (بريسكا) ومؤدبها (غالياس):

غالياس:... يجب أن أخرج...الوداع يا مولاتي! الوداع! لو لم تكلفيني بمهمة تهدئة الملك الثاكل وتعزيته وإقناعه لمتُّ معك هنا...

بريسكا: ومهمة أخرى يا غالياس. إذا علمت النّاس قصتي وتاريخي فأذكر لهم كما أوصيتك.

غالياس: (وهو يهم بالخروج) أنك قديسة...

بريسكا: كلا... كلا... أيّها الأحمق الطّيب. ليس هذا ما أوصيتك...

غالياس: أنّك امرأة أحبت...

بريسكا: نعم... وكفى.[2]

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص188.

[2] المصدر نفسه، ص191، 192.

فقد خالفت(بريسكا) مبدأ التّأدب في مخاطبة مؤدبها(غالياس) كاتم أسرارها ومن تهون حياته من أجلها، منادية إياه لتنعته بالحمق، ولكنّها تستدرك حتّى لا تترك في نفسه أثرًا سيئًا فتلحقه بصفة الطّيبة؛ فهو على بساطة تفكيره مُخلص نقي السّريرة، لتقيّده بوصية مختصرة، فهي المرأة المحبة وكفى متجاوزة بذلك قاعدة التّخيير، ومردّ ذلك أنّ المقام لا يتحمل إطالة ولا أخذًا وردًا؛ فالطبول قُرعت والكهف سيُغلق.

وبهذا فمبدأ التّأدب قد يُخترق في بعض المواضع؛ تبعًا لما يفرضه السّياق التّواصلي، كالحالة النّفسيّة لأحد أطراف التّخاطب؛ الّتي تجعل تجاوزه غضبًا أو حزنًا...واردًا، وقد يكون الاختراق راجع لطغيان هدف ما على آخر...؛ فيكون التّأدب ثانويًّا نحو ما نجده في التّبادل التّخاطبي بين(مشلينا) الضّجِر المتخبِط بين الأفكار والهواجس، والمؤدب(غالياس) الّذي تميّز في كلّ محطات المحادثة بالتّعاون والتّأدب حتّى في حركاته، كيف لا وهو يخاطب ملكًا أو أميرةً أو قديسًا.

غالياس: (مطرقًا في خشية) أيّها القديس...

مشلينيا:(ضيق الذرع) قلت لك دعني من هذا القديس، لا تنادني به بعد الآن، أتوسل إليك. إني لست قديسًا... أفاهم...؟

غالياس: (مطرقًا في خوف) نعم. ..أيّها القديس.

مشلينيا: (يتفرس فيه) عجبًا! إن هذا الرجل أحمق ولا شك. ماذا تصنع أنت في القصر (غالياس لا يحير جوابًا) أجب ماذا تصنع هنا؟

غالياس: مؤدب الأميرة...

مشلينيا: مؤدب؟ مؤدب الأميرة؟! منذ متى؟ إنّي لم أرك في القصر إلاّ أمس؟!

غالياس: أيّها القديس...إنّي...إنّي...

مشلينيا: وبعد؟ أفلا نفع يرجى منك أيّها الأبله؟ أفلا تستطيع أن تخبرني بشيء عن الأميرة؟ (كأنما يخاطب نفسه)... اذهب أيّها الرجل لا أفلحت [1]

فــ (مشلينيا) كان ضيق الصّدر مقيّد الأفق؛ فلقب (قديس) ألهب حنقه، فانفجر ثائرًا مخالفًا مبدأ التّعاون وقاعدة الكم، وأسهب إسهابًا مخلاً؛ فقد ذكر(غالياس) في ملفوظه بأنّه طلب منه عدم مناداته بالقديس، وأمره بالإقلاع عن ذلك، ثم توسله مؤكدًا أنّه ليس قديسًا والغريب أن يسأله بعدها إن فهمه، لينعكس ذلك على(غالياس) ويطرق خائفًا من ثورته تلك ويتواصل استجوابه ويعيد مناداته بالقديس، فما كان من(مشلينيا) إلاّ أن تفحصه بعينيه، وشكّك في مداركه العقليّة واتهمه بالحمق وطلب منه المغادرة داعيًا عليه بفعل غير مباشر، بعدم الفلاح. وحتّى لا تحدث مجانبة للصواب يتوجب مراعاة السّياق كشرط أساس في فهم الخطاب، فكما يرى محمد إقبال عروي فإن السّياق: تجاوز الوظيفة التّفسيريّة إلى وظيفة أخرى، تختص بترجيح معنى معيّن على ما سواه لقوّة مرتكزه السّياقي[2] فــ (مشلينيا) بنى خطابه على أسس غير الّتي يملكها(غالياس)، وغياب المعرفة المشتركة بينهما، جعلت التّواصل بينهما مقطوع والمسالك متوازية لا لقاء فيها، فلم يتنبه أحدهما إلى ترجيح المعنى السّليم باعتماد القرائن الّسياقيّة والمؤشرات اللّغويّة.

بناء على ما تقدّم يمكن إيجاز الآتي:

- تؤطّر المبادئ التّخاطبية المحادثة وتنظّم التّخاطب، وتساهم في إنتاج الخطاب وتحقّق المقاصد.
- يكون مبدأ التّعاون في شكل مجموعة شروط ضمنيّة أسست ونظمت مسبقًا تعاقدًا بين أطراف المحادثة، بحيث التزموا بها أثناء مجريات الحوار، فأطّرت عمليّة

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 90، 91.

[2] محمد إقبال عروي، دور السّياق في التّرجيح بين الأقاويل التّفسيريّة، مرجع سبق ذكره، ص 30.

التّبادل التّواصلي ووفّرت ضمانات لفاعليته ونجاح مقاصده، فكانت مساهمة كلّ طرف مناسبة وذات فاعليّة لتحقيق أهداف المحادثة.

- يرتبط مبدأ التّأدب تحديدًا بالسّياق التّفاعلي والعلاقة بين المتخاطبين؛ فهناك محدّدات اجتماعيّة تحكم عمليّة إنتاج الخطاب وشكله ووسائله، وتقيّد الأطراف بقيود وتمنحهم امتيازات.

بعد التّعريف بالتّفاعل التّواصلي وبيان أهم شروط وجوده وتفعيله، سيحاول البحث رصد خصائصه من خلال ميكانيزمات الحوار الّتي نجدها كما يرى محمد نظيف في مكونات التّواصل من خلال معانيه الأوّلى، كما نجده في المفاهيم التّداوليّة الّتي أطرت اشتغال الخطاب لدى المستعملين[1] أي أنّ الوقوف على خصائص التّفاعل التّخاطبي يكون عبر عناصر التّواصل، وآليّات الحوار والمفاهيم التّداولية الّتي ساهمت في خلق الخطاب لدى مستعملي اللّغة، وبهذا الطّرح سيتم البحث عن كيفيّة تشكّل واشتغال المحادثة، وامكانيّة ايجاد النظام الّذي يحكمها.

د- ميكانيزمات الحوار: (les mécanismes conversationnels)

تنطلق المحادثة من هدف الاشتراك في الرّأي -هدف تسعى الأطراف إلى تحقيقه عمومًا- بوجود جملة من الملابسات تؤطرها، وتؤثر في التّواصل التّخاطبي؛ أهمها تنوّع أوجه العلاقات بين المتحاورين، والتّعدد السّنني، وما تقتضيه العمليّة من تفعيل للكفايات بشتى أنواعها(لسانيّة، موسوعيّة، إيديولوجيّة...) واستحضار سيرورات الإنتاج والتّأويل. وباعتبار التّبادل الوحدة الحواريّة الدنيا المكوّنة للتّفاعل، والمظهر الحواري الأساس الّذي يجمع أطراف الحوار، ويتحقق به الإجراء الكلامي المؤسّس للعلاقة، وبوصف التّبادل الحواري ماهية ديناميّة المجموع[2] وهذا يحيل على مفهوم التّداول على الكلام Tour de

[1] محمّد نظيف، الحوار وخصائص التّفاعل التّواصلي، مرجع سبق ذكره، ص 15- 16.

[2] المرجع نفسه، ص 54.

parole فهو الأساس في كلّ حوار، والّذي يمنح الخطاب حركيته بوصفه تداولاً للمتخاطبين على الكلام ويعني« الآليّة الّتي تحكم هذا التّداول أو التّعاقب مجازًا لأنّه يصعب تحديد التّداول على الكلام لأن المتلفّظ المشارك يمكنه إرسال إشارات لغويّة أو شبه لغويّة دون أن يتكلّم»[1].

- فهل يمكن اعتبار مسار الحوار وطبيعته وسيلة تقييم مجدية لقياس نجاح المحادثة وتحقّق مقاصد خطاب مسرحيّة أهل الكهف لتوفيق الحكيم؟
- ما مدى انفصال وتداخل التّداولات؟ وهل هناك توازن بين مساهمات المشاركين؟
- ما موقف المتلقّي حين يكون في وضع المستمع؟ وكيف يجري اختيار المتكلّم لتداوله التّالي؟
- ما الميكانيزمات والآليات الّتي تمكن الحوار من تحقيق التّفاعل بين أطرافه، لتبليغ المقاصد وبلوغ الأهداف؟

هذا ما سيحاول البحث كشفه بالتّطرق إلى التّعريف أوّلاً بميكانيزمات الحوار وأهم صورها، ومن ثم رصدها في المحادثة في خطاب مسرحية أهل الكهف لإبراز حضورها، وتبيّن الأدوار الكلاميّة والحالات الّتي استحال إليها الحوار، وماتوسلته الأطراف المشاركة من أدوات لغويّة وشبه لغويّة وآليات خطابيّة، لكشف أهميّتها ودورها في تحقيق التّفاعل ونجاح عمليّة التّواصل.

1-خاصية المشاركة:

إنّ المحادثة كظاهرة تواصليّة تلازم وجود الإنسان وأهم ما يميّزها هو تلقائيّتها، ويعني الفعل التّواصلي في أبسط تعريفاته إقامة تفاعل بين شخصيْن أو أكثر، يبحث الفاعلون فيه حسب هبرماس(Y.Habermas) عن« اتفاق حول وضعيّة الفعل وذلك لتنسيق

[1] ينظر:دومنيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، مرجع سبق ذكره، ص132.

خطط العمل والأعمال نفسها على نحو متوافق عليه»[1] ويتّفق معظم الدّارسين المشتغلين في الحقل التّواصلي أنّ المشاركة أهمّ مكوّن من مكوّنات مفهوم التّواصل، وأوّل خاصيّة من خصائص التّفاعل التّواصلي، وبها تكون انطلاقة الحوار، فهي الأساس حسب محمد نظيف كونها تُفعّلُ إرادة القول لدى أطراف الحوار وهي المؤطّرة لعناصر التّفاعل بين ممثّلي الخطاب، ولولاها ما انتظم أيّ تواصل فعّال بين عناصر التّواصل[2]، ولو عدنا لمعنى شارك نجده قريبًا من اللّفظة اللاّتينيةparticiper الّتي تعني أن يكون مشتركًا في علاقة تواصل مع آخر، ويعني المصطلحان عمومًا مشاركة وحدة الشّعور والتّشارك في الرّأي[3] لتكون بهذا المشاركة هي أحد ثمار التّفاعل التّواصلي الّذي ينخرط فيه المتكلّم والمتلقّي بوعي كأهم العناصر الفاعلة في تنامي الحوار. و يظهر هذا في التّبادل التخّاطبي الآتي:

مشلينيا: حبنا لأنفسنا أقوى من حبنا لله. وأكاد أرى أنا لا نثق بالله كثيرا

مرنوش: ألم نصل له؟

مشلينيا: نعم، كي تسأله الخير لامرأتك وولدك

مرنوش: وأنت لبريسكا

مشلينيا: كنا نصلي له على الأقل...ولكن مذ جئنا الكهف فنحن لا نفكر في غير من... (مستدركا) فأنت لا تفكر في غير من تحب. إذا أنت ناقم عليّ وعلى الله والمسيح وعلى كلّ من سبب لك الفراق. فلتنقم عليّ يا مرنوش ولا بأس، أمّا الله والمسيح

مرنوش: لست ناقما عليك يا مشلينيا ولا على الله والمسيح لأني لست أفكر في أيكم الآن

---

[1] حافظ إسماعيلي علوي، التّداوليات علم استعمال اللّغة، مرجع سبق ذكره، ص 425.

[2] ينظر: محمّد نظيف، الحوار وخصائص التّفاعل التّواصلي، مرجع سبق ذكره، ص17.

[3] ينظر: باتسون وكوفمان، التّواصل الجديد، ص 13 نقلاً عن: محمد نظيف، المرجع نفسه، ص 16 .

مشلينيا: أرأيت؟ هذا عين ما أريد قوله إنا لا نفكر قط في الله. ..

مرنوش: إنّ صاحبك الرّاعي لخلّي فما يضره أن يمنح قلبه كلّه لله أو للشيطان

مشلينيا: (في تأمل أو كمن يقنع نفسه) أصبت...[1]

فالتّواصل بين(مرنوش) و(مشلينيا) مؤسّس على المشاركة فهي الدّافع والمحرّك لفعل الكلام؛ فما كان للتّفاعل التّواصلي وجود دونها. ليبيّن هذا الأخير في ملفوظه التّقريري اشتراكه و(مرنوش) في حبّهما لنفسيهما حتّى أنّه أكبر من حبّهما لله، ليُضَمِّن قوله تشكيكًا في غير تأكيد قوّة ثقتهما بالله فاستعمل« **أكاد أرى**»؛ ليمنحه مكانة ودورًا في الحوار، ويشاركه الرّأي فسأله سؤالاً يعرف إجابته كلاهما بالإيجاب، كتأكيد على اشتراكهما في اتصالهما القويّ بالله بدليل الصّلاة. ليستمرّ الحوار بينهما ويؤكّدان اشتراكهما في السّلوك، فكلاهما يحكمه الحب ويحرّكه التّعلّق، وتفكيرهما في من يحبّون طغى على محبّة الله، فكانت صلاتهما من أجل حفظ وحماية أحبّتهم، وقد حمّل خطاب(مشلينيا) عتابًا خفيف الزّناد لصديقه، حتّى أنّه أعرب عن تقبّل نقمته، ليُرجع (مرنوش) تنسّك وإيمان(يمليخا) بأنّه خليّ القلب، ليصرّح (مشلينيا) بصحّة ما ذهب إليه وقبوله.

وكما سبق وذُكر فقد أشار باتسون(Batson) وكوفمان(Goffman) وغيرهما إلى أنّ المشاركة أوّل خطوة للتّواصل، ويقصد بها مبدأ التّعاون الّذي دعا إليه الأمريكي غرايس(P. Grice)، وأوّل ركائز تلك المشاركة أنّ العنصر البشري اجتماعي بفطرته يجمعه بالآخرين الاشتراك في اللّغة والمشاعر، وبوجود الاختلافات الطّبيعيّة في المواقف والسّلوك فهو يسعى لتحقيق غاياته المختلفة، فيتواصل ويتحاور مع غيره تلقائيًا ليجسّد ويحقّق كلّ ذلك بناء على التّشارك المسبق، فكل« مشارك يميّز غرضًا أو أغراض عامّة أو في الأقل اتجاهًا مقبولا بصورة متبادلة»[2] لينخرط في المحادثة فالإنسان مجبول على

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 29، 30، 31.

[2] دان سبير، ديدري ولسون، نظريّة الصّلة والمناسبة في التّواصل والإدراك، مرجع سبق ذكره، ص72.

التّواصل مع غيره والمشاركة الكلاميّة كأبرز مظهر لوجوده ضمن المجموعة، حيث ينخرط معهم في دائرة واحدة بغض النّظر عن مواقفه وطبيعة العلاقة الّتي تربطه بغيره. ويظهر هذا في المقطع الحواري الآتي الّذي جمع بين(مشلينيا) و(مرنوش) حينما استيقظا من سباتهما ليجدا نفسيهما في ظلام دامس داخل الكهف لا يتبينون فيه شيئًا، تكتنفهما الحيرة ويطوقهما الغموض بشأن حالهما.

« مشلينيا: يا مرنوش!

مرنوش: استيقظت؟ ماذا تريد مني؟

مشلينيا: أين أنت؟ أسمع صوتك المتبرم ولا أراك. آه! ظهري يؤلمني!

مرنوش: دعني. أنا أيضًا ضلوعي توجعني. كأنما نمت عليها عامًا.

مشلينيا: أين الراعي؟ أين ثالثنا الرّاعي؟

مرنوش: أتبيّن شبح كلبه هنا باسطًا ذراعيه...

مشلينيا: ألا ترى هذا الرّاعي يتجنب قربنا، أين هو؟»[1]

فبمجرد استيقاظ (مشلينيا) من سباته وشعوره بوجود الآخرين معه، تحرّكت في نفسه رغبة التّواصل لينطق مناديًا« **يا مرنوش!»** وينجزفعلاً توجيهيًا يرنو من خلاله تحفيزه و تفعيل ردّة فعله، مبرزًا بصوته التّعجب علّه يجد تفسيرًا لوضعهم، لكنّ(مرنوش) أظهر انعدام إرادة القول لديه ليردّ عليه بفعل مباشر، أمر« **دعني. ..ماذا تريد مني؟»** ألحقه باستفهام يُلمس من خلاله عدم ترحيبه بالتّواصل معه أساسًا والانخراط في دائرة التّخاطب كليًّا، وهذا ما فهمه(مشلينيا) وعبّر عنه بعبارة:« **أسمع صوتك المتبرم»**، فكان لنغمة الصّوت أثرًا في بيان القصد، لأنّ« تنوّع طبقاته وتلونه، وتكوينه، قادرة على ربط ما هو

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص13.

شفهي ملفوظ بما هو شفهي وغير ملفوظ، والضّمني والصّريح»[1]، فالشفهي غير الملفوظ يُستشفّ من درجة الصّوت وتنغيماته المختلفة، وما يؤكّد ذلك استعمال الأفعال المرتبطة بالحواس **(أسمع، لا أراك)** فاستشعار نبرة الصّوت أظهرت ما لم يُلحظ في ملامح الوجه الّتي طُمست في الظّلام.

فعلى الرّغم من أنّ(مرنوش) خرق مبدأ التّعاون ظاهريًّا، إلاّ أنّه أبرز خاصيّة الاشتراك في الشّعور والألم**« أنا أيضًا ضلوعي تؤلمني...»** وهذا يؤسّس لعلاقة تضامن بينهما، ليتجاوب فيما بعد مع خطاب(مشلينيا) الّذي يتساءل عن الرّاعي مبرزًا اللّحمة والاشّتراك بينهما بضمير الجمع في**« ثالثنا، قربنا»**

يلاحظ أن التّفاعل ليس مجرّد حضور لأناس يتكلّمون، بل لابد من وجود حدّ أدنى من المعايير المشتركة، لينخرط كلّ طرف في تبادل تخاطبي، لتمكّنه مشاركته على حدّ قول مانغونو(D.Maingueneau) من إنتاج« دلائل تسمح بالاستمرار، وأن ينسّقوا تداولهم على الكلام والحركات إلخ. ففي صلب التّفاعل، تتجابه استراتيجيات المتخاطبين، الّذين يجب عليهم دومًا التّفاوض والسّعي إلى وضع المعايير إلى جانبهم»[2]، ويظهر هذا من خلال المقطع التّخاطبي الآتي:

مشلينيا: (في بطء وجهد) لا...نفع...

بريسكا: بل عش. ..عش لي. لا تمت. إنّي أحبك.

مشلينيا: الزّ...من...

بريسكا: الزّمن لا شيء يفصلني عنك: إنّ القلب أقوى من الزمن!

مشلينيا: أحلم...آخر...سعيد...؟

---

[1] ينظر: باتريس بافي، معجم المسرح، مرجع سبق ذكره، ص473 .

[2] دومنيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، مرجع سبق ذكره، ص74.

بريسكا: بل حقيقة. ..حقيقة خالدة يا مشلينيا...أنا بريسكا. وليس يهمني بعد أن أكون هي أو لا أكون: بل من يدري لعلي هي! إنّ الشبه بيننا ليس مصادفة، ومقابلتنا ليست مصادفة كذلك. ..مقابلتنا في هذا الجيل ! إنك بعثت لي وبعثت أنا لك. ..بعثا من نوع آخر...قم... واحي...وعش...

مشلينيا: يا للسعا...دة...![1]

حيث يلتقي (مشلينيا) في آخر ساعات حياته بـــ (بريسكا) في الكهف، فتفرح وتحاول مساعدته، إلاّ أنّه يُقصى كلّ أمل، ويَظهر ضعفه من المجهود الّذي يبذله في النّطق ومن خلال وتيرة الصّوت وتقطّعه وكذا عباراته المقتضبة، لتوظّف(بريسكا) استراتيجيّة التّوجيه الّتي تجسّدت في الأمر والنّهي ليفيد ملفوظها الطّلب والتّرجي، وللتّأثير على(مشلينيا) وإقناعه حيث استخدمت التّوكيد؛ بفعل تعبيري أظهرت فيه عاطفتها نحوه؛ كونها تحبّه و القلب أقوى من الزّمن الّذي يفصلهما، فكان لاستعمال الأمر والنّهي أثرًا بالغًا في نجاحها في تحقيق غايتها لارتباطهما بمنفعة لدى المتلّقي؛ فما سمعه أولويّة لديه، فراق له ما سمعه منها، ليتساءل(مرنوش) عن حقيقة ما يعيشانه أهو حلم سعيد، موظفًا استراتيجيّة التّوجيه بالاستفهام الرّامي لإعطائها انطباعًا بالاطمئنان، فتفاعلت(بريسكا) مع ملفوظه وأكّدت أنّها حقيقة خالدة موظّفة استراتيجيّة التّضامن باستعمال النّداء باسمه، ومحيلة على ذاتها بضمير المتكلّم، والحاقه باسمها تأكيدًا على هويتها وهي تدرك جيّدًا وقع الاسم عليه« **يامشلينيا...أنا بريسكا**»، فكأنّما أرادت بعث الحياة فيه بإقامة رابط بين اسميهما يُثلج صدره ويزيل عنه الهموم.

ولتحقّق(بريسكا) المشاركة وتبرز التّقارب والتّوافق بينهما توسّلت التّكرار قائلة:« **عش...عش لي... حقيقة. ..حقيقة خالدة**»، كون المخاطِب يميل إلى التّكرار بوصفه يحقق

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 174.

الوظيفة الاقناعيّة في مقامات معينة لتثبيت الفكرة[1]، وليساهم ذلك في« تقوية المنطوق الإنجازي فالشيء إذا تكرّر تقرّر»[2]، وخصوصًا بإضافة ضمير المتكلّم للفظة المكرّرة لإبراز التّضامن والتّلاحم، وكذا نعت الحقيقة بالخلود في المرة الثّانيّة، فكان لذلك أثرٌ في تقريب المسافة بينهما، وجلب إقباله على سماعها وفهمها والتّفاعل مع خطابها؛ فصرّحت – بناء على المعرفة المشتركة بينهما ونقاشات سابقة – بعدم اهتمامها بأن تكون(بريسكا) الجدّة أو الحفيدة، بل أعربت عن تقبّلها احتمال أن تكون هي، موظّفة عدّة براهين كالشّبه بينهما، اللّقاء بـــ (مشلينيا) بعد استيقاضه، لتؤكّد مخاطبة إيّاه بملفوظ تقريري« **إنك بعثت لي وبعثت أنا لك. ..بعثا من نوع آخر...قم... واحي...وعش..**»، لتوجّهه بذلك بالإخبار و بأفعال الأمر، واستعمال الإشاريات وخصوصا الّضمائر لتحقيق التّضامن معه واستمالته، مستنهضة فيه الأمل والرّوح قبل الجسد، ليُعرب(مشلينيا)عن سعادته بصوت متقطّع مناديًا مستغربًا ممّا يعيشه« **ياللسّعا...دة...!**»، فعكس كلّ جزء من ملفوظاتها كفايتها التّواصليّة.

وكون التّشارك في حدّ أدنى من الاهتمامات أو المعلومات شرط مسبق لكلّ محادثة، فالطرفان حريصان على التّأسيس لعلاقة بينهما أو ابراز الاشتراك أولاً، ويُفَعّل كلّ ذلك بالمشاركة، وهذا ما يظهر التّبادل التّخاطبي الآتي:

يمليخا: مذ رأيتكما راكضين هربًا من المذبحة حدست وعجبت ولكن أذهلني أمر نجاتكما عن كل شيء....

مشلينيا: ما الّذي حيرك من أمرنا؟

يمليخا: دقيانوس عدو المسيحية ما كان يعلم أنّ وزيريه مسيحيان!

---

[1] نعمان بوقرة، الخطاب الأدبي ورهانات التّأويل قراءات نصية تداوليه حجاجية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط01، 2012.

[2] حافظ إسماعيلي علوي، التّداوليات علم استعمال اللّغة، مرجع سبق ذكره، ص336.

مرنوش: (في اندفاع مقصود) وهو لا يعلم كذلك أنّ ابنته مسيحية. ..هذا الأمر يذبح المسيحيين؟

يمليخا: في استغراب ابنته؟ الأميرة بريسكا!؟[1]

حيث جاء انخراط(يمليخا) في الحوار بعدما نجح(مشلينيا) في تأسيس العلاقة، بل بعثها من جديد وتقويتها، وفَعَّلَ دوره الكلامي، فتمّ توجيهه بفعل كلامي مباشر، الاستفهام، **« ما الّذي حيرك في أمرنا؟»**، ليشترك في التّبادل التّخاطبي ويتمّ التّداول على الكلام ليُفصح (يمليخا) عن ذهوله من جهل(دقيانوس) المعادي للمسيحية بأنّ وزيريه مسيحيان، فيخبره(مرنوش) بسرّ أخطر وهو أنّ الملك يجهل بأمر ديانة ابنته (بريسكا) –المسيحيّة – ليدعم العلاقة بينهم ويقوّي روابطها.

كما استُعمل السّؤال المُغلق فهو حسب روبين لاكوف(R. Lakoff) مؤشّر على استراتيجيّة التّوجيه[2]، ويقصد بالسّؤال المُغلق ما يقبل اجابة (بنعم أولا) أو خيارًا محددًا بين اثنين، ومن نماذجه ما ورد في المقطع الآتي:

الملك: أتؤمن إذن بهذا يا غالياس؟

غالياس (في حماسة وفرح): كل الإيمان يا مولاي. نعم، الآن لا ريب عندي في أنهم هم ولقد أظهرهم الله في عصرك السعيد يا مولاي لأنك مسيحي مؤمن بإله واحد ولأن عصر عصر المسيحية الزاهرة.

الملك (في فرح): ما أسعد حظي لو أن ما تقول صحيح !

غالياسس (في فرح كذلك): صحيح يا مولاي. هم. هم. ثلاثة رابعهم كلبهم[1]

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص18.

[2] عبد الهادي بن ظافر الشّهري، استراتيجيات الخطاب، مرجع سبق ذكره، ص336.

حيث سأل(الملك) المؤدّب(غالياس) سؤالاً لا يقبل إلاّ الإجابة بنعم أولا، بل إنّه يعرف إجابته مسبقًا، وفي هذا توجيه، وقد أراد التّأكيد ليس إلا، ليؤكّد(غالياس) الاشتراك معه في الرّأي فإيمانه مؤكّد ليس فيه شكّ.

لكنّ السّؤال الّذي يتبادر إلى الذّهن هو: كيف يتمّ اشراك المتلقّي ليضمن المتكلّم تفاعله التّخاطبي؟

لقد تطرّق محمد نظيف إلى هذا؛ حيث يرى بأنّ لإشراك الآخر في الرّأي يستخدم أطراف التّخاطب وسائل تتمثّل في عنصرين هما:

1- استعمالات لسانيّة خاصّة كالتّضمين الحواري والحجاج.
2- التزام المبادئ الأساسة للحوار[2]، فالتّواصل يتطلّب وجود افتراضات مسبقة ومعرفة مشتركة وتوظيف أدوات لغويّة وآليّات خطابيّة، واحترام قوانين أو مبادئ التّخاطب، كما يتطلّب ذلك القدرة على تفسير الكلام، وتأويله حسب السّياق وما توفّر عليه من قرائن.

مع الإشارة هنا إلى أنّ التّضمين الحواري يكون بخرق أحد قواعد مبدأ التّعاون، ليكون الاستلزام التخّاطبي* كماورد عند جرايس ويطابق ما يسمى عند سرل (J.R.Searle) بالفعل اللّغوي غير المباشر، ليكون المعنى المستلزم هو المعنى المستتر، الّذي لا تدلّ عليه صيغة الجملة، ويستدلّ عليه عبر سلسلة من الاستدلالات المنطقيّة المستندة على المعرفة المشتركة بين المتخاطبين.

---

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص56.

[2] محمّد نظيف، الحوار وخصائص التّفاعل التّواصلي، مرجع سبق ذكره، ص 59.

* الاستلزام الحواري (L'impliccation conversationnelle) يعني أن بعض الملفوظات تدل على معنيين اثنين في الوقت نفسه احداهما حرفي والآخر مستلزم يستنتج؛ فالملفوظ يحمل حمولة دلالية ويرتهن ذلك بالسّياق الذي يرجحه كاختيارأقرب.

ويُظهر المقطع الحواري الآتي أنّ المشاركة في الرّأي - الّتي يحاول الطرفان تحقيقها - هي أهم أسباب استمراريّة الحوار، فهما حريصان على تقريب وجهات النّظر في منعطف مهم، فخاصيّة المشاركة أهم ثمار التّفاعل التّواصلي بين أطراف المحادثة.

« بريسكا: (تحس به فتستدير ملتفتة إليه) لم عدت؟ مشلينيا (يطرق ولا يجيب) ألم تفهم إذن ما قلت لك الليلة؟ إني لست هي...

مشلينيا:(في صوت خافت) فهمت

بريسكا: إذن لماذا رجعت؟ تكلم يا هذا

مشلينيا: لم أستطع البعد عن هذا المكان...

بريسكا: نعم. .. هذا المكان حيث كنتما تتلاقيان. وما أشقه عذابًا على نفسك أن تفارق الذكرى.! أليس هذا...؟

مشلينيا: (في حزن) ليته هذا!

بريسكا: إذن فأنت جئت تبحث عن أثر من آثارها تتعزى به

مشلينيا: آثار من؟

بريسكا: آثار من تحب...

مشلينيا: إنها لم تمت.

بريسكا: ماذا تعني؟

مشلينيا: بل أنا الّذي مت...»[1]

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 140.

إن وجود اهتمام مشترك بين الفضول والاستماتة لمعرفة الحقيقة؛ أفضى لمشاركة جادّة بين الطرفين- وتظهر الجديّة لأنّ التّخاطب حول موضوع في دائرة اهتمامات وأولويّات المشاركين - فعند عودة(مشلينيا) يائسًا إلى القصر بعد نقاشه مع (بريسكا) الّتي أبلغته بأنّها شبيهة(بريسكا) الجدّة وليست هي. ولما أحسّت بقدومه كانت لغة جسدها إيجابيّة بالالتفات إليه لتبرز اهتمامها بشخصه، وتباشر الحوار معه مستعملة فعلاً مباشرًا، الاستفهام، الغاية منه أنّ تفرض عليه إجابة محدّدة وتوجّه دفّة الحوار الّذي ستخوضه معه الوجهة الّتي تريد، لكنّه لم يتفاعل وأطرق برأسه لتَبرز لغة جسده الصّامتة كبديل أو مساند، فهي لغة تحقّق أغراض تعبيريّة تشمل كلّ جوانب النّفس البشريّة انطلاقًا من كلّ صور السّلوك حركةً وسكونًا، فكرًا ووجدانًا، لتفهم أنّه لم يستوعب الحقائق المؤلمة، فنبرة صوته المنخفضة« **فهمت**» أظهرت حالته النّفسيّة المتعبة وإقراره مرغمًا بما لا يريد، فلكلّ« سلوك قيمة رسالة والسلوك تواصل، فلا نستطيع أن لا نتواصل، شئنا أو لم نشأ. نشاط أو انعدام نشاط، كلام أو صمت»[1] فقد وظّفت (بريسكا) التّضمين الحواري بناءً على المعرفة المشتركة بينهما، وفهمت رسالته وتمكنّت من قراءة مشاعره وتسرّبت لديها معرفة الأسرار الكامنة خلف سلوكه، فضمن التّواصل الشّفهي في تصور سبيربر وويلسون(Sperber&Wilson) مؤول الملفوظات مدعو للقيام باستنتاجات مستعملاً معلومات سياقية يستقيها من المحيط المعرفي[2]، فتجنّبت المواجهة بذكاء حتى لا تفسد الألفة بينهما؛ لتتساءل من جديد عن سبب قدومه مستعملة الفعل المباشر، الاستفهام، وموظّفة بالنداء فعلاً توجيهيًّا بوصفه محفّزًا للمتلقّي لتفعيل ردّة فعله، مستعملة أداة النّداء الملحقة باسم الإشارة ليفيدا تحقيره« **تكلم يا هذا**» سعيًا لاستنطاقه، لتنجح في ذلك وتتضامن معه بعدما فهمت بأنّ حنينه للمكان الّذي كان يجمعه بخطيبته (بريسكا)، فأفصحت عن تقديرها لأثر ذلك النّفسي عليه فهو يعزّي نفسه بآثارها، لكنّه بملامح حزينة

[1] Paul watzlawick, janet Helmick ,Don.D .Jackson, Une Logique de la communication (pragmatics of Human Communication) ,édition du seuil, paris ,1967 , p 46.

[2] حافظ إسماعيلي علوي، التّداوليات علم استعمال اللّغة، مرجع سبق ذكره، ص04.

يتمنى لو كان هذا فقط، ويصرّح بأنّه هو من مات ليُظهر حجم مصيبته وعمق ألمه. فالمشاركة في الرّأي هي خاصيّة تفاعليّة تعني نجاح الحوار في تحقيق أهمّ أهدافه ألا وهو التّواصل، بما يخدم المسار المعرفي للحوار ويخدم العلاقة التّقابليّة بين أطراف الحوار تلك العلاقة الّتي تهدف إلي تحقيق التّناسب في المساهمات الحواريّة بما يخدم مبدأي المشاركة والتّراضي[1]، فكان خطاب(بريسكا) كما يعرّفه بنفنيست(E.Benvenist) تلفّظ يفترض متكلّمًا ومستمعًا وعند الأوّل هدف التّأثير على الثّاني بطريقة ما[2] وغدا بهذا الخطاب إنجازًا قوليًّا ولغة في حالة فعل أُنتج بوجود طرفي التّخاطب، ومقصد التّواصل استعملت فيه أدوات تعكس تَمَكُّن منشئ الخطاب تواصليًّا لتحقيق التّأثير النّفسي والعاطفي وتغيير قناعات وأفكار المتلقّي فكانت« مخاطبة العقول للإقناع والقلوب للتّأثير»[3]، فكان التّأثير الوجداني جسرًا لتحقيق الانقياد الفكري، كما ساهمت حركة الجسد ونبرة الصّوت في إحداث تغيير وتبدّل في المواقف. فامتلاك المتكلّم كفاءة لغويّة لاتمكّنه من التّواصل وتحقيق مقاصده ضمن سياق محدّد؛ بل لابّد من امتلاكه كفاءة تداوليّة، ليستثمر ما يناسب ذلك السّياق بتخيّر أفضل الوسائل المتاحة؛ فالمتخاطبون يتخيّرون تنظيم وتنسيق أدوات اللّغة لتتناسب مع مقتضيات السّياق، ويتجلّى هذا في المقطع التّخاطبي الآتي:

« مشلينيا: إني لن أستطيع النوم اللّيلة، إن لم تزيلي كل ما بنفسي من... مهما تبلغ ثقتي بك فإني محتاج أن توضحي لي هذا الغموض. ..أريد أن أعرف. ..لا تعذبيني.! لا تقتليني! أريد أن أعرف يا بريسكا.

بريسكا: تعرف ماذا؟

مشلينيا: من هذا الرجل؟

---

[1] محمّد نظيف، الحوار وخصائص التّفاعل التّواصلي، مرجع سبق ذكره، ص193.

[2] محمود عكاشة، لغة الخطاب السّياسي، مرجع سبق ذكره، ص 34.

[3] عبد الرّزاق حسين، مهارات الاتصال اللّغوي، مرجع سبق ذكره، ص193.

بريسكا: (في دهشة) أي رجل؟

مشلينيا: الّذي كنت عنده الساعة!

بريسكا: لم أكن عند رجل الساعة! ولئن جاز لك أن تخلط وتهرف...فليس لك أن تهينني.!

مشلينيا: صفحا يا بريسكا!...إني وحشي التعبير وما قصدت إهانة. ..لكنه القلق وحب المعرفة...»[1].

انطلاقًا من كون السّياق يؤخذ بعين الاعتبار، ويكون له مردود قوي في صياغة الخطاب وتقنياته من حيث كونه رسالة تستهدف استمالة المتلقّي والتّأثير فيه[2] فـــ (مشلينيا) قد وفّق بفضل امتلاكه كفاءة تداوليّة حيث استعمل أفضل الوسائل للتّأثير في(بريسكا) –بعدما لمس نفورها– ليجعلها تنخرط في التّبادل الكلامي؛ فانتهج أسلوب التّأثير العاطفي وركّز على الجانب النّفسي؛ لاستثارة العاطفة والتّأثير في النّفس فأنجز فعلاً تأثيريًّا بكلامه فللغة« المنطوقة قدرة توصيليّة، وسلطة تأثيريّة»[3]، حيث استهلّ ملفوظه ليستعطف (بريسكا) بتركيب شرطي مقدّمًا النّتيجة على السّبب لإبراز أهميتها، فلن يستطيع النّوم إن لم تُزِل هي الغموض وتدفع عنه الشّك الّذي يراوده، مستعملاً النّهي**(لا تعذبيني، لا تقتليني)** لتدرك حجم تضرّره جرّاء تكتّمها، فقد تدرّج في تبيان الأثر(تعذيب فقتل)؛ ليضمن انخراطها في الحوار، ولأن الخطاب كما نعته دومنيك شارودو متفاعل وأوضح تجلّ لهذه التّفاعلية هي المحادثة حيث ينسق المتكلّمان بين ملفوظاتهما ويتلفّظ كلاهما حسب موقف الأخر ويلمس في الحال مفعول كلامه[4] فقد نجح (مشلينيا) فعلاً في التّأثير

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص126.

[2] فاطمة الشّيدي، المعنى خارج النّص، مرجع سبق ذكره، ص86.

[3] عبد الرّزاق حسين، مهارات الاتصال اللّغوي، مرجع سبق ذكره، ص 64.

[4] باتريك شارودو، دومنيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، مرجع سبق ذكره، ص183.

عليها لتكون لها ردة فعل وتتجاوب سلوكا ولفظًا، معربة عن تجاوزها عن هذره لكنّها تستعمل التّوجيه بصيغة النّفي وبصرامة« **ليس لك أن تهيننني»** لتحذّره من إهانتها لأنّها لمست القصد المضمر في كلامه فحاولت ضبط مسار التّفاعل ووجهة الخطاب، فمن مسوغات استعمال التّوجيه تصحيح العلاقة بين طرفي التّخاطب غير المتكافئين في المرتبة، وإعادتها سيرتها الأولى ولإعادة هيبة العلاقة وتجسيدًا لها، بل تأكيدًا لحضورها في الذّهن وعدم إغفالها[1]، لتنجح في تبليغ قصدها، فيعتذر(مشلينيا) مستعملاً المصدر النّائب عن فعل الأمر(صفحًا) لإنجاز فعل تعبيري يجسّد حالته النّفسيّة، وينعت تعبيره بالوحشي بعيدًا عن قصد إهانتها، ويجدّد استناده في التّأثير عليها معتمدًا على الجانب العاطفي؛ بردّ كلّ ذلك للقلق وهاجس المعرفة، لهذا جعل دي بوجراند(De beaugrande) ودرسلر(dressler) الاتّصال من خلال الخطاب حالة من حالات التّخطيط التّفاعلي[2] ويفيد هذا أنّ التّواصل عمليّة واعية يتشكّل عبرها الخطاب من خلال التّفاعل، ويتمّ ذلك بتخطيط وتنظيم يرتبط بالمقاصد والأهداف.

ومن الآليّات الخطابيّة استعمال استراتيجيّة التّضامن لتحقيق الاشتراك، وهذا ما يتجلّى في المقطع الآتي من الحوار:

مرنوش: أنت أيضًا كنت تخفي دينك؟

يمليخا: نعم يا مولاي

مشلينيا: يمليخا !كلمة "مولاي" تؤذي سمعي، إنا هنا إخوة ومسيحيون فلا موالى ولا عبيد.

مرنوش: هل لك أهل يا يمليخا؟ [3]

[1] عبد الهادي ظافر الشّهري، استراتيجيات الخطاب، مرجع سبق ذكره، ص 328.

[2] محمّد العبد، النّص والخطاب والإتصال، مرجع سبق ذكره، ص 10.

[3] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص17.

لقد توجّه(مرنوش) بالخطاب لـــ (يمليخا) مستعملاً ما يبرز الاشتراك والتّضامن « **أنت أيضا»**، ليردّ عليه(يمليخا) بالإيجاب مستعملاً لقب مولاي، فيُعرب(مرنوش) على عدم استساغته اللقب؛ حتّى يؤكّد على عدم وجود فروق، فالاشتراك في الدّيانة المسيحيّة تجعلهم إخوة، وتقصي أيّة فروق طبقيّة بينهم كخطوة أولى لتأسيس محادثة والانخراط في الحوار.

كما استعمل المتكلّم التّقرير للتأكيد على قوّة العلاقة بينه وبين المتلقّي، ولإبراز التّضامن وتحقيق الاشتراك والتّوافق بينهما نحو:

« مرنوش: نعم. إني لست مثلك يسهل محو كل شيء طيب من ذاكرتي؛ إني لا أستطيع أن أنسى يا مشلينيا أنّك الوحيد الّذي عاونني في زواجي الخفي. ..ولازمني في كلّ ظروفي الحرجة الّتي مرّ بها تأسيس هذه الأسرة المخبوءة. ..إني لا أستطيع أن أنسى أنّك كنت تفرش معي المنزل وتحمل إلينا على ذراعيك ليلاً الخضر والفاكهة إذ كنا لا نأتمن خادمًا ولا عبدًا على سرنا. ولا أنسى يوم ولد ابني أنّك جعلت تحوك أثوابه الصّغيرة وقلانسه بيدك قبيل نزوله إلى هذا العالم... أجل، لولاك ماكنت أستطيع أن...»[1].

فلمّا لمس(مرنوش) وجود فجوة بينه وبين صديقه(مشلينيا) وضجره من الوضع، حيث يستدل على« القصد من وراء السّلوك من تأثيراته الملحوظة أو المستنتجة بصورة مستقلة»[2] فوظّف ملفوظات تقريريّة تعدّ من النّاحيّة الدّلاليّة إثباتًا أو إقرارًا، ولكنّها حملت في مضانها رفضًا واستنكارًا من النّاحية الاتّصاليّة التّداوليّة. حيث استهل(مرنوش) كلامه بملفوظ مؤكّد نفى من خلاله أن يكون مثله يسهل محو كلّ جميل من ذاكرته، ليفيد بذلك ملفوظه لوم (مشلينيا)، وليحقّق التّضامن ويقوّي روابط العلاقة بينهما استعان بالتّوضيح أو التّعقيب على ما تلفّظ به لضبط المعنى المقصود؛ فأقرّ بأفضاله عليه ووقوفه بجانبه في

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص34.

[2] دان سبير، ديدري ولسون، نظريّة الصّلة والمناسبة في التّواصل والإدراك، مرجع سبق ذكره، ص71.

زواجه السّري وميلاد طفله، مؤكّدًا عدم قدرته على نسيان ما فعله من أجله، مستعملاً المضارع للدّلالة على الاستمراريّة« **إنّي لا أستطيع أن أنسى، لا أنسى**»، فكان التّكرار والتّوكيد إقرارًا لإبراز عمق الأثر، ليمنح ذلك قوة للروابط ويثبّت العلاقة بينهما.

2ــ خاصيّة الإجماع أو التّنازع:

تتعدّد أهداف التّواصل وتختلف مقاصد أطراف المحادثة، الّتي تنطلق من مبدأ الاشتراك في الاهتمامات كشرط لحدوث أي تفاعل، والّذي لا يكلّل بالضّرورة بالاتّفاق، لكنّ السّلوك التّواصلي غالبًا ما ينطلق من مبدأ خلق الانسجام والتّوافق لا التّنازع والتّنافر؛ فالاشتراك في الرّأي، وتوحيد التّوجّهات والمواقف مطلب تسعى الأطراف المشاركة لتحقيقه عبر حوار هادف، ووفق تبنّي ذلك المبدأ تتحدّد طبيعة المحادثة، ومسار التّبادل التّخاطبي، والآليّات الحواريّة المعتمدة فالغاية الّتي« ينشدها المشاركون في الخطاب تتوقّف بطبيعة الحال على نوع الخطاب، بالإضافة إلى أنّ عدم التّجانس هي القاعدة السّائرة في التّفاعلات»[1]؛ فقد لا يحصل الإجماع دائما وتُخفِق أطراف التّخاطب في تحقيق الانسجام، فيفضي ذلك للاختلاف والتّنازع، فيستقتل كلّ طرف لفرض رأيه بحجج قويّة ومؤثّرة تدعم موقفه، وهذا ما يسمى بالحوار الحجاجي.

يؤكّد محمد محمد داود أنّ الحالات الّتي يصير إليها التّفاعل التّواصلي من« تنازع وإجماع حسبما يؤوّل إليه التّبادل الحجاجيechange argumentatif بين أطراف الخطاب»[2] وبالتّالي يمكن القول بوجود الحالتين الآتيتين:

[1] ينظر: دومنيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، مرجع سبق ذكره، ص29.

[2] محمّد محمّد داود، جسد الإنسان والتّعبيرات اللّغويّة، مرجع سبق ذكره، ص07.

أ- تقارب المواقف:

يحدث أن يكون هناك تقارب أو حتّى تماثل في مواقف أطراف المحادثة، ليتجّسد الإجماع في مساهمات الأطراف المشاركة والاستراتيجيات التّخاطبيّة، وينعكس ذلك على بنية الخطاب.

فهل يتحقّق الاجماع بين طرفي التّخاطب فقط في حالات تقارب المواقف؟

وهل هناك شروط مسبقة ومبادئ تلتزم بها الأطراف المشاركة، لتحدّد مسار الحوار ووسائل التّبليغ ليتحقّق التّوافق؟

من النّماذج الّتي كان فيها تقارب في المواقف، الحوار الّذي دار بين(مشلينيا) (مرنوش) في المقطع الآتي:

«مرنوش: إن الحب ليبتلع كلّ شيء حتّى الصداقة وحتّى الإيمان.

مشلينيا: حتّى الإيمان؟!

مرنوش: لأنّه هو نفسه إيمان أقوى من كل إيمان.

مشلينيا: أدرك ما تعني...

مرنوش: ماذا تعني؟

مشلينيا: لولا امرأتك المسيحية لما كنت اعتنقت دين المسيح. ..أنت الوثني المؤمن بالوثنية وساعد دقيانوس الأيمن في مذابحه السّابقة!

مرنوش: ولولاك أنت لما إعتنقت الأميرة بريسكا دين المسيح وهي المؤمنة بدين أبيها دقيانوس»[1]

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص35، 36.

يتبيّن أنّ التّواصل بين(مشلينيا) و(مرنوش) كان مؤسّسًا على معرفة مشتركة، وافتراضات مسبقة شكّلت خلفيّة تواصليّه، فنجاح التّواصل يرتهن بوجود بعض الشّروط، وقد أشار إليها عبد الرّزاق حسين وهي:« ملاءمة الرّسالة، والتّوافق بين المرسل والمستقبل، فكلّما كان المستقبل يتمتّع بسمات وخصائص إيجابيّة فإنّ تلقّي الرّسالة يكون إيجابيًا والعكس بمثله»[1]، وفي هذا تركيز على سيرورة الإنتاج والتأويل؛ فنجاح التّواصل مرتبط بتوفّر شروط الارسال السّليم والتلقّي الإيجابي، فالموضوع المشترك الّذي يدخل في دائرة اهتمام كلّ من المتكلّم والمستمع يعدّ سببًا لتفاعلهما الإيجابي، وتحقّق التّوافق بينهما، ويتجلّى ذلك في التّبادل التّخاطبي الآتي:

مشلينيا: الحلم وحده هو الّذي يستطيع فيه الإنسان أن يعيش مئات الأعوام دون أن يشعر بمرها...

مرنوش: صدقت يا مشلينيا...

مشلينيا: أحمد الله أنّه حلم...وإلاّ كنت فقدت بريسكا إلى الأبد

مرنوش: نعم... وافرحتاه. ..وأنا. ..كذلك. ..

يمليخا: وأنا أيضًا...إذن غنمي لم تزل ترعى الكلأ في موضعها؟[2]

فثلاثتهم تجاوبوا وكان الاشتراك في موضوع الحديث أساسًا لانخراطهم في الحوار، ليتحقّق تقارب المواقف والاجماع، فأن يكون ما عاشوه مجرّد حلم يعدّ مطلبًا مشتركًا بينهم، حتّى لا يضيّعوا أحبّتهم ومن يعزّ عليهم.

وفي المقطع التّخاطبي الّذي جمع الأميرة(بريسكا) والمؤدّب(غالياس)

[1] عبد الرّزاق حسين، مهارات الاتصال اللّغوي، مرجع سبق ذكره، ص 53.

[2] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 158.

بريسكا: غالياس!...أأنت مستعد لتنفيذ ما قلت لك؟

غالياس: مولاتي! أتوسل إليك أن تتفكري...

بريسكا: شبعت من توسلاتك شهرًا يا غالياس. أريد أن أعرف الآن وقد جاء يوم العمل أمستعد أنت أم لا؟

غالياس: إني دائما مستعد لتقديم حياتي القصيرة لك يا مولاتي...[1]

نجد أنّ(بريسكا) قد اعتمدت على الفعل المباشر، الاستفهام، لتعرف مدى استعداده لتنفيذ ما سبق وما أخبرته به، وهو البقاء في الكهف مع القدّيسين، والّذي فهمه من السّياق مستندة على افتراضات مسبقة ومعرفة مشتركة، ليلتزم(غالياس) بمبدأ التّأدب مستعملاً لقب التّعظيم(مولاتي) مستجديًا ومتوسلاً إيّاها أن تفكّر مليًّا في الأمر، فليس له السّلطة للطلب أو الأمر، لتورد(بريسكا) في كلامها حجّة معارضة، وهي أنّه توسّلها وسعى لإقناعها بالتّراجع عن ما تعزم فعله مدّة شهر كامل، لتضعه في مواجهة مباشرة معها؛ فقد طلبت منه إعلامها بقراره حالاً بسؤال مغلق* جسّد صرامة وفرض نوعًا من التّقييد، ليحمل ملفوظها معنًا ضمنيًّا معتمدة على قوى الإدراك والاستدلال العامّة عند(غالياس) لتستنهض همته؛ فهي لا تريد كلامًا بل تريد أن ترى الفعل« **وقد جاء يوم العمل أمستعد أنت أم لا؟**» بسؤال تعرف إجابته مسبقًا، ولكنّها أرادت أن يصرّح هو بالقول توكيدًا للفعل؛ فصياغة السّؤال كما يقول حافظ اسماعيل يحتكم أساسًا إلى« ما يتصوّره المخَاطِب من علاقات اتفاق أو اختلاف تربطه بغيره وبالعالم »[2]، فكان منه أن أبدى استعداده الدّائم

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 172.

* يقصد بالسؤال المغلق هو ما يقبل إجابة "بنعم" أو "لا"، أوخيار محدّدة بين اثنين، يُلمس فيه تقييد لحرية المتلقّي، لذا يعدّ مؤشرًا على إستراتيجيّة التّوجيه.

[2] حافظ إسماعيل علوي، الحجاج مفهومه ومجالاته دراسة نظريّة وتطبيقيّة في البلاغة الجديدة، مرجع سبق ذكره، ص86.

لخدمة مولاته قائلاً: **«إنّي دائمًا مستعد لتقديم حياتي القصيرة لك يا مولاتي»** ليتنامى الخطاب بينهما بفضل تبنّي استراتيجيّة الإقناع. فـــ (بريسكا) قد سعت من خلال حوارها معه إلى التّفاهم وتحقيق اجماع مستمرّ ومصادق عليه عقلانيًّا، بدلاً من إقامة توافق مؤقّت وضعيف. وقد كان لمعرفة عناصر السّياق مساهمة بالغة في عمليّة التّعبير عن المقاصد والاستدلال لإدراكها، وتجلّى ذلك في حسن توظيف أدوات اللّغة وآليّات التّخاطب.

حتّى يتحقّق التّوافق والاجماع بين أطرف التّخاطب وجب توفّر شروط ومبادئ مسبقة، يلتزمون بها وتحدّد مسار الحوار ووسائله ليتحقّق التّوافق؛ وقد تناول هبرماس (Y.Habermas) هذا في النّظريّة الخلقيّة والّتي تسمّى أيضا بأخلاقيات♦ التّواصل communication ethics أوأخلاقيات النّقاش discours ethics [1]، وتفيد أنّ النّقاش كمظهر يجسّد التّواصل هو في حقيقته أسلوب فلسفي عقلاني، يمكّن من التّغلب على كلّ أشكال التّنازع وتحقيق الاتّفاق عبر توافر أخلاقيات التّواصل ليكون الحوار مثاليًّا ولتغدو« عمليّة التّواصل القائمة على فهم المعنى مرتبطة بعمليّة حواريّة خلقيّة عقلانيّة قائمة على قوّة الحجّة، وليس عصبيّة أوايديولوجيّة، وبالتّالي فهو نقاش جدّي منظّم يهدف إلى إقناع الطّرف الآخر والوصول معه إلى إجماع/ توافق، وذلك باستخدام البراهين الّتي تقنع الآخر بصلاحيّة الدّعوى وإثبات حجّته»[2] يفيد ترسيخ أخلاقيات النّقاش تأسيس تواصل تفاعلي قائم على الإقناع والحجّة، لاالتّعصب للرّأي والموقف، وهذا يعدّ شرطًا لاستمراريّته وإن لم يفض إلى توافق.

♦الأخلاقيات مجموعة المعايير والقواعد السّلوكية المتوقع من المجموعة الّتي ينتمي إليها الفرد نحو: الأخلاقيّات المهنيّة، العائليّة... وبالتالي فهي خاصّة بفئة بعينها، بينما الأخلاق هي منظومة القيم والمبادئ الخلقيّة الثّابتة الّتي لا إختلاف في شأنها نحو الصّدق، الأمانة...أي أنها مشتركة وعامّة بين المجتمعات إلى حد كبير.

[1] أسماء حسين ملكاوي، أخلاقيات التّواصل في العصر الرّقمي هبرماس أنموذجا، تقديم فهمي جدعان، المركز العربي للأبحاث ودراسة السّياسات، بيروت، ط01، 2017، ص33.

[2] أسماء حسين ملكاوي، دروس في البلاغة العربيّة نحو رؤية جديدة، مرجع سبق ذكره، ص 31.

ومن المقاطع التّخاطبيّة الّتي كان فيها تبادل كلامي مؤسّس على الحجج القويّة والإقناع، المؤديّة لتحقّق التّوافق، انطلاقًا من حقيقة أنّ الدّحض Réfutation عمل ردّ فعل حجاجي اعتراضي، غايته القضاء على الخطاب الذي طُعن فيه[1] جاء المقطع الآتي الّذي جمع بين(مشلينيا) و(مرنوش) حيث اتهم هذا الأخير صديقه في البداية بالجنون ليدافع عن نفسه، ليتمّ بعدها التّسليم والانسياق العقلاني الّذي يوجبه التّفكير السّليم والعقل الرّاجح.

مشلينيا: لم أجن، إنّي فتى ولي قلب. قلب حي. كيف تريد أن أدفن قلبي؟ كيف أدفن نفسي حيًّا. ومن أحب على قيد الحياة، لا يفصلني عنها فاصل؟!

مرنوش: بل يفصلك عنها فاصل.

مشلينيا: الزّمن؟

مرنوش:(في صوت خطير هائل) نعم...

مشلينيا: (في يأس) آه...يا مرنوش؟ الرّحمة. ..أريد أن أعيش...ارحمني يا مرنوش! أريد أن اعيش!

مرنوش: سوف تعيش...

مشلينيا: (في فرح) أصحيح يا مرنوش؟ أأستطيع أن أعيش !

مرنوش: نعم بين جلدتي كتاب!

مشلينيا: (يائسا) آه...

مرنوش: لا فائدة من نزال الزمن...[2]

[1] باتريك شارودو، دومنيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، مرجع سبق ذكره، ص487.

[2] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص165، 166.

فقد رفض(مشلينيا) الرّجوع إلى الكهف والموت من جديد فحياته اختصرها في وجوده بجانب(بريسكا)، لكنّ(مرنوش) ذكره بالفارق الزّمني بينهما والّذي حاول تناسيه فكانت حجّته دامغة؛ فلا حياة لهم إلاّ بين دفتي التّاريخ وجلدتي كتاب، فكان الحوار دون تنازع أو تعصّب أحد طرفيه، فأخذ الكلام فيه برقاب بعض، لتتراكب ملفوظاته في سينفونيّة مستمرّة وإيقاع خفيف يناسب السّياق التّواصلي، ويفرضه منطق الفهم السّليم وميزان الإدراك القويم.

فهابرماس يرى أنّها عمليّة« إجرائيّة تؤسّس لإجراءات سليمة لبلوغ معايير خالية من الهيمنة والسّيطرة، تتمثّل في الإجراءات السّليمة والصّحيحة في الاحتكام إلى الصلاحيّة العقلانيّة للأحكام الأخلاقيّة»[1] فأخلاقيّات المناقشة مبادئ ضمنيّة توصف بأنّها إجراءات وشروط منظمة لمناقشة عقلانيّة، مكّنت(مرنوش) و(مشلينيا) من الوصول إلى التّوافق الّذي تحقّق عن طريق قوّة الحجّة ضمن حوار أطّره الاحترام وفاعليّة أطرافه، فقد كان اكتساب القوّة والسّلطة لديهما بواسطة« عقلانيّة خطابيّة تقتضي نموذجيًّا البحث عن الحجّة الأفضل وثانيًا المشاركة والاعتراف المتبادل بين كافة المعنيين»[2]، فكان حضور أخلاقيّات المناقشة والحوار الهادئ باستخدام أساليب الإقناع للوصول الى نتائج مرضية وأهداف مشتركة، سعى المتكلّم إلى تحقيقها من خلال خطابه، بإقناع المتلقّي بما يراه، أي إحداث تغيير في الموقف الفكري أو العاطفي لديه، وتقبّل الوضع، كما أظهر الحوار قدرة (مرنوش) على المناورة الكلاميّة وإدارة الحوار.

ومن النّماذج التي تُلمس فيها المشاركة والمناقشة العقلانيّة وسلطة الحجّة المقطع التّخاطبي الآتي:

---

[1] سمير اليوسف، بين هابرماس وكارل اتوابل، إمكانية تبرير المبادئ ملزمة كوني، مجلة نزوى، العدد 41، ص 05. نقلاً عن: خن جمال، الحوار التّواصل في أخلاقيات المناقشة لدى يورغن هابرماس، مجلّة الرّواق، المركز الجامعي، غليزان، العدد 03، جوان2O16، ص 77.

[2] المرجع نفسه، ص75 نقلا عن: نفس المرجع، نفس الصفحة.

«مشلينيا: سأذهب إلى الملك توّا وأقول له: إنّي جنيت على مرنوش ظلمًا، وإنّ اسمه في الرّسالة لا يعني شيئًا وهأنذا أقدم حياتي.

مرنوش: أقعد وكفى هذرًا! قل إنّك ذاهب لترى حبيبتك...

مشلينيا: وا أسفاه!

مرنوش: علم تأسف؟

مشلينيا: ما كنت أعرفك سيء النّفس بهذا المقدار

مرنوش: كفى أقعد، ولا تكن سببًا في نكبة أخرى. مهما تقل للملك لا يصدقك، وربما حملك بالإرهاب والتّعذيب على الإخبار بمكاني

مشلينيا: (يعود إلى القعود في قنوط) يا إلهي !ماذا أستطيع لك إذن؟»[1]

فقد جعل(مرنوش) رفيقه(مشلينيا) يحسّ بذنب توريطه بعدما حمّله مسؤوليّة ما أصابهم، ليتفاعل هذا الأخير مع الخطاب ويوظّف فعلاً من الأفعال الالزامية*، ويتعهّد بالذّهاب إلى(الملك) ليبرّئه من كلّ مسؤوليّة، ويسلّم نفسه كحلّ يراه تكفيرًا عن ذنبه، لكنّ(مرنوش) يدرك جيدًا ما يسيطر على تفكير(مشلينيا)، فيأمره بملازمة مكانه والتّوقّف عن الهذر، ويواجهه بأنّ قصده الحقيقي من الذّهاب إلى القصر هو رؤية(بريسكا)، ويأمره من جديد بملازمة الكهف، وليزيد كلامه قوّة ويضمن تأثيره استعمل حجّة ربط فيها الماضي بالحاضر؛ حتّى لا يعيد الإضرار بهم مجدّدًا فكانت حجّة ترهيبيّة ذكّره من خلالها

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 23، 24.

* الأفعال الالزاميّة (actes commissifs) أو الوعديات هي الأفعال التي يتعهد فيها المتكلّم بسلوك معين كأن يتعهد أو يلتزم بشيء (ينظر: حافظ إسماعيلي علوي، االتّداوليات علم استعمال اللّغة، مرجع سبق ذكره، ص100)، حيث يلتزم المتكلّم فيها من خلال الفعل الذي ينطقه بتصرف أو نشاط معين مستقبلاً، وتشمل :الوعد، الوعيد، الإلتزام، القسم، التّعهد، والوصيّة...

ببطش(الملك) الوثني. فالتّوجيه بذكر العواقب آليّة تعكس مهارة المتكلّم« وهي آليّة مباشرة، يستعملها المرسل لتوجيه المرسل إليه وفق ما يريده، كالتّوجيه بذكر ما تصير إليه الأمور من عواقب حسنة أو سيئة»[1]، وكذا التّأثير عليه باستغلال خوفه عليه، ليتجسّد في ملفوظ(مشلينيا) مدى رغبته في المحافظة على علاقته بصديقه والتّكفير عن ذنبه مناديًا ومستنجدًا بالله« **يا إلهي! ماذا أستطيع لك إذن؟»**، ليتراجع ويقعد من جديد ويتحقّق الإجماع مؤكّدًا على اقتناعه بما قال، لكنّه عاجز عن إرضائه وإيجاد حلّ، فهو في هكذا موقف لا يملك إلا التّوسل والاستجداء والرّجاء.

قد يتغير السّياق بعد تبادل الكلام؛ فيختلف عن السّياق الّذي كان عليه في البداية والمنطلق لأنّ« المعلومات والسّلوكات المعتمدة في التّفاعل قد ساهمت في تحويره»[2] فتغيّرت المواقع فبعدما كان(مرنوش) مُهَدِّدًا أصبح ضعيفًا متضرّعًا، حيث اكتسب (مشلينيا) قوّة بخطابه؛ فجاء التّبادل الحواري خال من أيّ صورة لفرض الهيمنة أو محاولة السّيطرة لفرض الرّأي، إنمّا اتّسمت المشاركات باعتراف ضمني بتساوي أطراف المحادثة، وامتلاك ذات الحق في تبادل الكلام مهما كان وضع الطّرف المشارك (مذنبًا أو ضحيّة)، واعتماد الحجّة الأقوى والأقدر على إقناع الطّرف الثّاني، ليكون الحجاج« محرّكًا للتّفاعل الحواري، باعتبار أنّ التّبادل الحجاجي يهدف إلى التّأثير على المعتقدات و السّلوكات معًا»[3]، ليتحقّق الإجماع أخيرًا ويتخلّى(مشلينيا) عن هذره، مدركًا ضرورة التّريّث لإيجاد حلّ. فالمحاورة كما يصفها طه عبد الرّحمن لا تكتسب« صبغة الإكراه، ولا تدرج على منهج القمع وإنّما تتبع في تحصيل غرضها سبلاً استدلاليّة متنوعة تجرّ الغير جرًّا إلى الإقناع »[4] فهناك جانب إبداعي يعكس كفاءات المتكلّم، بخلق السّلطة عبر

[1] عبد الهادي بن ظافر الشّهري، استراتيجيات الخطاب، مرجع سبق ذكره، ص361.

[2] ينظر: دومنيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، مرجع سبق ذكره، ص 29.

[3] محمّد محمّد داود، جسد الإنسان والتّعبيرات اللّغويّة، مرجع سبق ذكره، ص 7-8- 9.

[4] طه عبد الرّحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز، مرجع سبق ذكره، ص 83.

الحجّة الأقوى؛ يكون فيه الإقناع سلطة لدى المتكلّم في خطابه دون إكراه تمارس من خلال التّبادل الحجاجي بين طرفي التّخاطب. وهذا ما يتجلّى في التّبادل التّخاطبي الآتي:

« مرنوش: طالما حذرتك الكتابة إلى بريسكا

مشلينيا: صه!

مرنوش: لكنك هذه المرة قد ذهب رشدك دفعة واحدة... فكتبت ثم دفعت الرّسالة إلى وصيفة غيرى تضمر لكما الشّر...ألا تذكر أني نبهتك يومًا إليها وقد لحظت منها أشياء، أو لم تجد رسولاً سوى هذه المرأة (مشلينيا لا يجيب) يا لقلة الحذر! أولم تخبرني أنك قبل الرّسالة المشؤمة بقليل أهديت إلى بريسكا يدًا بيد صليبا صغيرًا من الذّهب استصنعته لها؟ (مشلينيا لا يجيب) ولكنّك تزعم أنك لم تستطيع فلقد كتبتها بعدئذ على عجل...نعم كي تخبرها أنك ذاهب بصحبة مرنوش تصلي سرًا صلاة الفصح وتذكرها في الصلاة! (مشلينيا لا يجيب) بصحبة مرنوش!

مشلينيا: نعم كلمة لو لم أخطها...

مرنوش: لكنت نجوت بجلدي

مشلينيا: أجل كنت نجوت بجلدك

مرنوش: ولما كنت خسرت مكاني عند الملك. ولما جئت أحطم عظامي على أرض هذا المكان الموحش هذه الليلة ولما تركت امرأتي وولدي وحدها في عذاب القلق وسط هوجاء المذبحة»[1]

انطلاقًا من المسلّمة الّتي يؤكّدها الشّهري والمتمثّلة في أنّ كلّ خطاب أو استراتيجيّته يسمّى حسب الهدف الّذي تحقّقه، ولكلّ هدف أولويّته الخاصّة الّتي يعطيها إيّاه المرسل،

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص19، 20، 21.

كأن يولي للخطاب الإقناعي عندما يكون الإقناع أهمّ من التّوجيه أو غيره من الأهداف[1]، فالسّياقات تعطي الأولويات وتفرض الآليات التّخاطبيّة وأدوات التّعبير الأنسب، ليكون للحوار السّابق دورًا في إبداع وخلق السّلطة عبر الحجّة الأقوى، وكسب الطّرف الآخر والتّأثير فيه؛ حيث كان المحتوى« مبتكرًا إلى حدّ ما لعناصر معروفة في البدء»[2]، فالخطاب الحجاجي يستدعي تشغيل القالب المنطقي تشغيلاً مكثّفًا؛ حيث يستنبط المتلقّي المعنى من خلال ما يملك من معلومات، كونه موضوعًا معروفًا أولديه خلفيّة معرفيّة ذات صلة.

يُلمس في مواجهة بين أطراف المحادثة تناقض تحادثي حيث كانت المواجهة بالحجج؛ حيث اكتسب(مرنوش) سلطة بخطابه بالإقناع دون إكراه، مارسها من خلال التّبادل الحجاجي مع(مشلينيا)، حيث تبنّى في خطابه الاستراتيجيّة الإقناعيّة لأنّ« التّأثير فيها يكون طوعيًّا»[3]، ولأنّ السّياق أيضًا يفرضها كمسلك مناسب لتحقيق الأهداف خصوصًا بوجود توتّر في علاقتهما، ليكتسب سلطة بخطابه عبر آليّات الإقناع و بما يملكه من معرفة، وقوّة الحجج المقنعة في تواصله معه« فالقيمة الحجاجيّة لقول ما ليست هي حصيلة المعلومات الّتي يقدّمها فحسب، بل فهي تسلّح لإعطاء توجيه حجاجي للقول، وتوجيه المتلقّي في هذا الاتجاه أو ذاك»[4]، وقد ارتكز على استرجاع أحداث الماضي متوسّلاً أسئلة تقريريّة الّتي تعرف إجابتها مسبقًا، ويدرك تمامًا أنّ(مشلينا) لا يخالفه فيها. فقد يكون الحجاج من خلال استعمال «الأسئلة الّتي تنتمي إلى الاستفهام التّقريري فالأسئلة

[1] عبد الهادي بن ظافر الشّهري، استراتيجيات الخطاب، مرجع سبق ذكره، ص145.

[2] أ.مولز – ك. زيلتمان – ك.أوريكيوني، في التّداولية المعاصرة والتّواصل مرجع سبق ذكره، ص 30.

[3] عبد الهادي بن ظافر الشّهري، المرجع السابق، ص 243.

[4] Oswald ducrot, les echelles argumentatives, editions de minuit ,paris, 1980,P18

نقلا عن: حبيب أعرب، الحجاج والاستدلال الحجاجي، عناصر استقصاء نظري، عالم الفكر، الكويت، مجلد 30، عدد 01، سبتمبر 2001، ص 105.

أشدّ إقناعًا للمخاطب وأقوى حجّة عندما يكون قصد المخاطب غير مباشر»[1] ليوظّف السّرد ويذكّره بتحذيره الدّائم له من كتابة رسالة إلى(بريسكا) مقوّيًا ملفوظه بلفظة **«طالما»** ليحمّله مسؤولية تهوّره، ويسعى من ذلك إلى النّصح والإرشاد المُبطّن باللّوم، ليسكته (مشلينيا) بفعل مباشر، أمر، (صه)، ليس من موقع قوّة لكنّه لا يقوى على السّماع وتذكّر الأمر، ليباشر(مرنوش) خطابه بملفوظات تقريريّة تحمل في مضانها لومًا وتأنيبًا قويان مستعملاً الاستراتيجيّة الإقناعيّة بواسطة التّعليل وذلك بذكر الأسباب؛ فالحب أعمى بصيرة (مشلينا)، ليرسل رسالته مع وصيفة حاقدة كان(مرنوش) قد حذره منها، وقد كان معها منذ وقت قليل أهداها صليبا يدًا بيد، ولم يسلمها رسالته زاعمًا أنّه كتبها بعد اللّقاء، ليورد (مرنوش) في خطابه تلميحًا بأنّه لا يصدّق ذلك، ليؤنّبه عبره فقد كتب في رسالته أنه ذاهب بصحبة (مرنوش) للصلاة، ليعكس صمت(مشلينيا) خجله وندمه، ليكرّر (مرنوش) عبارته**« بصحبة مرنوش»** لإبراز ذنبه في حقه، ليقرّ (مشلينيا) بهذا ويتمّنى لو لم يخط تلك الكلمة الّتي ورّطتهما، ويكون (مرنوش) بهذا قد استخدم لذلك« آليّات متعددّة وحيلاً لغويّة مختلفة منها ما يخاطب العواطف، ومنها ما يتعامل مع عقل المرسل إليه مثل الآليّات الحجاجيّة، الّتي يمكنه عن طريق البراعة فيها أن يتّخذ الأقوال أدلّة تساق أمام المرسل إليه حتّى يقنعه »[2]، وليقوي أثر خطابه يورد(مرنوش) ملفوظه:**« لكنت نجوت بجلدي»** مُظهرًا تحسّره على نفسه لعدم نجاته مستعملاً ضمير المتكلّم دون أن يشمل الكلام (مشلينيا)، ليردّ عليه مكرّرًا ما قاله:**« أجل كنت نجوت بجلدك»** لينبّهه لما قاله، وتلميحًا لتفكيره في نفسه فقط وعدم الاكتراث لوضع صديقه، وهذا بالضبط ما عبّر عنه جاكبسون (Jakbson)« بلغة المصطلحات الموحّدة سواء من أجل إرضاء الآخر أو من أجل التّفاهم

[1] حافظ إسماعيل علوي، الحجاج مفهومه ومجالاته دراسة نظريّة وتطبيقيّة في البلاغة الجديدة، مرجع سبق ذكره، ص 5.

[2] عبد الهادي بن ظافر الشّهري، استراتيجيات الخطاب، مرجع سبق ذكره، ص08.

أو للتّخلّص منه نستعمل كلمات المستقبل»[1]، ليؤكّد(مرنوش) قصده من جديد متحسّرًا على وضعه، ويعدّد المهالك الّتي واجهها والخسائر الّتي تكبّدها، مقدّمًا حججًا منفيّة ليزيد تأكيدًا على فداحة ما اقترفه(مشلينيا) في حقّه سعيًّا لإحداث فعل تأثيري، وجعله يحسّ بالحسرة والنّدم ليُحكم السّيطرة على سلوكه ويوجّهه، وقد نجح(مرنوش) في ذلك بشكل يجسّد ما خطّط له. ليتناسب الخطاب المنتج بالسّياق التّواصلي وحال المتلقّي والمقاصد، وذلك يعكس امتلاكه كفاية لغويّة وكفايّة تداوليّة تواصليّة مكنّته من اختيار المسلك المناسب كطرف في التّخاطب على حدّ قول الجاحظ كان« واعيًا لقصده محيطًا بطرق التّعبير عنه وفق أنظمة اللّغة مجال التّداول»[2]، ودليل نجاح عمليّة التّواصل في تحقيق أهدافها وتبليغ (مرنوش) لمقاصده ذلك الصّمت الّذي سيطر على(مشلينيا) الدّال على تسليمه وخجله، فكانت ملفوظاته مقتضبة لتتكامل مع ملفوظات(مرنوش) ويتحقّق الإجماع.

ومثلما يكون الحرص على الالتزام بأخلاقيات التّخاطب المبني على الاحترام وعلى قوّة الحجّة، قد يتخلّى أحد الأطراف عنها لأسباب خاصّة؛ وهذا ما يُلمس في التّبادل التّخاطبي الّذي جمع بين(بريسكا) ومؤدّبها(غالياس)، حيث أقصته كطرف وذات فاعلة في الحوار، ومردّ ذلك الغضب الشّديد الّذي سيطر عليها لتغليطها بما رواه لها في الماضي، وأقدمت على ذلك لعدم تكافؤ الطّرفين منزلة، فكانت متسلّطة وفضّة مخالفة بذلك مبدأ التّأدّب.

بريسكا: (في غيظ) أسكت أو اذهب أيّها الغبي الجاهل الأحمق! إنّه يحبها وتحبه وخطيبها وخطيبته وبينهما عهد مقدس لا بينهما وبين الله أيّها المؤدب الأبله. وكانت تنتظره حتّى الموت. ..تنتظره هو لا المسيح وهو الّذي أعطاها هذا الّصليب الذّهبي...

[1] أ.مولز – ك. زيلتمان، ك – أوريكيوني، في التّداوليّة المعاصرة والتّواصل، مرجع سبق ذكره، ص18.

[2] الجاحظ، البيان والتّبيين، مرجع سبق ذكره، ص184.

غالياس (متذكرًا) نعم. إنهما وجدا وعاشا في عصر واحد تحت حكم دقيانوس كما ورد في كتاب الراهبين...

بريسكا: قلت لك اذهب.!

غالياس: (وهو منصرف) ذهبت أيتها الأميرة! (يخرج وتبقى بريسكا ورأسها إلى العمود)[1].

خاطبت(بريسكا) مؤدّبها مغتاضة، متوجّهة إليه بخطاب زاجر فهي لا تريد سماع صوت أحدهم، فرأسها يعجّ بكلام(مشلينا) فخيّرته بين الصّمت أو الانصراف مستعملة أفعلاً لغويّة مباشرة، أمر، لتناديه وتنعته بكل ازدراء بـــ« **الغبي الجاهل والأحمق! والأبله»** المستلزم لتنغيم صوتي ضعيف يبرز التّعجب والسّخرية، وذلك لتقوية القوّة الإنجازيّة لمنطوقات سلبيّة« فالنّبر التّعبيري والتّشكيل الصّوتي من المحدّدات الصّوتيّة الّسياقيّة المهمّة في تفسير المعنى»[2] معلّلة ذلك بحقيقة أنّ عهد(بريسكا) الجدّة كان مع (مشلينا) وليس مع الله، وأنّها تنتظره هو وليس المسيح، وهو من أهداها الصّليب الّذي تضعه على صدرها، فضاق أفقها وكانت مشحونة؛ لأنه من أخبرها وروى لها تلك الحقائق المزيّفة بشأن الجدّة(بريسكا) و(مشلينيا)، ليحمل كلامها مقاصدًا مضمرةً ويستنتج (غالياس) ذلك من ملفوظاتها، فالتّواصل اللّفظي كما يتصوّره سبيربر وويلسون (*wilson* &Sperber) قائم على بعدين مترابطين هما البعد القصدي والبعد الاستنتاجي، فمؤوّل الملفوظات مدعو للقيام باستنتاجات مستعملا معلومات لسانيّة وسياقيّة[3] وهذا ما

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 139.

[2] ينظر: حافظ إسماعيلي علوي، التّداوليات علم استعمال اللّغة، مرجع سبق ذكره، ص330.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص04.

عبّر عنه عبد الرحمن طعمة قائلا:« يتأسس المقام التّواصلي على أصلين: عرفيّة الاستعمال و مقصد المتكلّم»[1] في حين التّواصل غير اللّفظي يخضع للتّعارف والشّيوع.

وهذا يجرّنا للحديث عن الخطاب المباشر و غير المباشر

فماذا نقصد بالخطاب المباشر والخطاب غير المباشر؟ وأيّهما أكثر حضورًا في محادثة مسرحيّة أهل الكهف؟ وما هي فاعليّته في التّبليغ و التّأثير؟

ينظّم مبدأ التعّاون التّواصل المؤسّس على مقاصد المشاركين، ويرى أرمنغو (armengaud) أن هذه المقاصد ليست في الواقع« صريحة بين أطراف التّبادل، والحال أنّها عبارة عن عناصر خفية تُعْتَمد في شكل اتفاق ضمني من قبل المتخاطبين الّذين يسهرون على مجرى التّواصل الحسن بموجب لعبة ذكيّة من الاستنتاجات»[2].

فالخطاب المباشر ما امتلك إحالات بسيطة على الشيء، ويعارض الخطاب غير المباشر/ الضّمني، وقد ورد في المعجم الفلسفي أنّ الضّمني Implicite هو المنسوب إلى الضّمن وهو باطن الشّيء وداخله وضدّه الصّريح explicite[3]، وفي ضوء هذا التّعارض يمكن أن يحدّد تعريف الخطاب المباشر كونه« خطاب يستغني عن الكثير من تقنيات المجازيّة، الخطاب الضّمني يعارض المباشر، يفترض قدرة حدسيّة بالمرجعيّة»[4]ويطلق على الخطاب المباشر الحرفيlettéral في حين يعبّر عن الخطاب غير المباشر بالاستلزاميimplicatif؛ فمصطلح مباشر يقال عن عبارة /جملة /خطاب بأنّها مباشرة

[1] عبد الرّحمن طعمة، اللّغة والمعنى والتّواصل النّموذج العرفاني وأبعاده التّداوليّة، دار كنوز المعرفة للنشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط01، 2020، ص11.

[2] الجيلالي دلاش، مدخل إلى اللّسانيات التّداوليّة لطلبة معاهد اللّغة العربيّة وآدابها، ترجمة محمد يحياتن، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1992، د ط، ص33.

[3] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب العالمي، بيروت، لبنان، 1994، د ط، ص 762.

[4] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، مرجع سبق ذكره، ص83، 84.

عندما ينظر إليها كإنتاج يجمع بين التّعبير ومضمون اللّغة، فمعارضة المباشر للضّمني تيسّر إدراك المصطلح بأبسط السّبل.

يقبض المتلقّي على المقاصد الضّمنيّة بتدبّر الخطاب بكلّ أجزائه؛ فـ (بريسكا) ضمّنت خطابها أنّ الجدّة ليست قدّيسة كما تصوروا، ليكون لكلامها وقعًا وفعلاً تأثيريًّا أقوى على(غالياس)؛ فيظهر عليه الانشغال ويستذكر ويردّ مقدّمًا حجّة تدعم كلامها بأنّهما فعلاً عاشا في ذات الحقبة الزّمنيّة، لتغتاض من جديد وتأمره بالذّهاب لأنّها لا تريد المساس بالقدّيسة، لينصرف محترمًا طلبها بل ويجعله من الماضي ويلحقه متأدّبًا بمناداتها بلقبها« **ذهبت أيّتها الأميرة»**، مبرزًا احترامه لمكانتها وأوامرها لتبقى في دوّامة الأفكار المتصارعة مستعملة لغة جسدها؛ ففي جعل رأسها إلى العمود دلالة على يأسها وهروبها من ذلك الصّراع.

ب- تباين المواقف:

قد تكون الانطلاقة في المحادثة من مواقف متقاربة فيحدث الاتّفاق والإجماع، وبالمقابل قد يحدث أن تكون المواقف متباينة تتفاوت درجات الاختلاف فيها ليكون التّنازع، فليس الإجماع الصّورة الوحيدة للسّلوك الاتّصالي، وهذا ما جعل ليوتار* (j.f.lyotard) ينعت التّواصل في حال التّنازع بحرب« أهليّة لغويّة شاملة ومردّ ذلك أنّ طرفي الحوار يتمتعان بنفس الحق في إبداء الرّأي، والرّأي المضاد بمرجعيّة حجاجيّة متناقضة فالتّواصل بهذا المعنى لا يخلو من نزاع لأنه يقوم على تبادل المصالح بين

* جان فرانسوا ليوتار (1924-1998) فيلسوف وعالم اجتماع، منظّر فرنسي يُعتبر أوّل من أدخل مصطلح ما بعد الحداثة إلى الفلسفة والعلوم الاجتماعية، ساهم مع جاك ديريدا وفرانسوا تشالي جيل دولوز في تأسيس المعهد العالمي للفلسفة.

أطرافه، وكلّ طرف يؤمن بأحقّيته في انتزاع تلك المصالح»[1]، وليس أقوى تمثيلاً لهذه الخاصيّة من المقطع الآتي:

« مرنوش: يا للويل! أنسيت وشيكا ماكنت لك دائما؟ وما كنت لك في حبك هذا على الأخص؟!

مشلينيا: إنك اليوم محوت كل شيء طيب من ذاكرتي...

مرنوش: لأني أبديت بعض الحذر من نزق محب مثلك.

مشلينيا: بل لأنك لا تفكر منذ جئنا هنا إلا في نفسك وفيما يمكن أن يعرضك للخطر

مرنوش: وأنت لا تفكر إلا في الذهاب إلى من تحب ولو جلبت على من معك الوبال! فأينا شديد الأثرة !»[2]

يبرز التّضاد والتّنازع في المواقف ليتّخذ الحوار وجهة حجاجيّة، فيحاول كلّ طرف إقناع الآخر وتقوية موقفه بحجج وبراهين تدعم موقفه، ولأنّ عمليّة الإقناع تتحقّق بكثير من الآليّات اللّغويّة يعدّ الحجاج أبرزها، يحاول منشئ الخطاب استنفار كلّ وسائله ؛ فعمد (مرنوش) إلى إبراز خطورة الوضع واستغرابه من تصرّفات(مشلينيا) فنادى لجلب انتباهه بعبارة:**« يا للويل!»**، وليحقّق غرضه يبرز تضامنه معه من خلال استحضار الماضي. فالخطاب الحجاجي يستدعي تشغيل القالب المنطقي تشغيلا مكثّفا، هناك كفاية دلاليّة تمكّن مستمع النّص وقارئه من عمليات التّجريد أو استنباط المعنى Abstraction والّتي تتيح له تقديم معلومات مناسبة أخرى من معرفته على أساس موضوع معروف من قبل[3] موظّفًا فعلاً مباشرًا، استفهامًا بالهمزة لا يتطلّب إجابة فهو واثق، منها إنّما غرضه تأنيبه ولومه

[1] محمّد نظيف، الحوار وخصائص التّفاعل التّواصلي، مرجع سبق ذكره، ص17، 18.

[2] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص33.

[3] محمّد العبد، النّص والخطاب والإتصال، مرجع سبق ذكره، ص 19.

على نكران الجميل لإحداث فعل تأثيري، وجعله يحسّ بالخزي والنّدم سعيًا لتوجيهه، وإحداث تغيير في مواقفه وسلوكه ليتحقق الاتفاق والإجماع بنسبة ضئيلة تجسّد في ردّ فعل (مشلينيا) في صورة اعتراف ضمني بالجميل، لكنّه يصرّح مؤكّدًا فيه بأنّ (مرنوش) قد أقصى كلّ طيّب من ذاكرته بمعارضته لخروجه من الكهف في ذلك اليوم، ليبطل (مشلينيا) حجّته ويؤكّد على التّصادم بينهما من خلال إبراز تباين مواقفهما؛ فـــ (مشلينيا) متسرّع تسيطر عليه فكرة واحدة هي لقاء الأميرة (بريسكا) دون تفكير في العواقب؛ حيث وظّف(مرنوش) صيغة النّهي غير الصّريحة بالنّهي عن الفعل بصيغة النّفي فكان أبلغ من النّهي الصّريح « **وأنت لا تفكر إلا في الذهاب إلى من تحب ولو جلبت على من معك الوبال! فأينا شديد الأثرة!»** فالهدف توجيهي، في حين(مرنوش) حذِرٌ وحريصٌ على تأمين وضعهم، لكنّ(مشلينيا) يرى بأنّه لا يفكّر إلاّ في نفسه وفيما يمكن أن يعرّضهم للخطر، فاستعمل كلّ طرف الحجاج بالنّفي، فكلّ قول منفي هو حجّة استخدمت لإقناع الطّرف الآخر، والنّهي باطنه نصح وإرشاد، يرنو من خلاله كلّ طرف لتحقيق ردّة فعل لدى الطرف الآخر لتغيير تفكيره وموقفه وتعديل سلوكه، وهذا يتطلّب استنفارًا لكلّ الوسائل الّتي تبلّغ القصد و تحقق الهدف

ليس بالضّرورة أن يفرض مبدأ التّعاون تناغمًا تامًا بين المتخاطبين المتفاعلين، فطبيعي أن نجد بعض التّوتر وخصوصًا في حالات الاختلاف والتّنازع« غير أنّه حتى في حال التّفاعل الأكثر سجالاً، يجب توفّر حدّ أدنى من التّعاون وإرادة مشتركة في احترام بعض القواعد»[1]. كما أنّ تباين المواقف المبدئي لا يعرقل تفاعل أطراف المحادثة، ونجاح عملية التّواصل بوجود عنصر الاشتراك في الاهتمامات، والقدرة على التّأويل والتّقويم المصاحبتين لكلّ التّفاعل. ويتجلّى هذا في الحوار الّذي جمع بين (بريسكا) و(مشلينيا)

بريسكا: (في صوت خافت) أيها القديس.

[1] دومنيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، مرجع سبق ذكره، ص 34.

مشلينيا: أيّها القديس! أتتهكمين؟ (بريسكا لا تجيب) عدت إلى الصمت.

ملشلينيا: إني أعرف بريسكا بسيطة وديعة صافية النفس، مؤمنة القلب، طاهرة الضمير وما عرفتها قط قديرة على التصنع والتخابث والختل

بريسكا: أأنت تعرفني إذن؟

مشلينيا: ابنة هذا الرجل؟ هذا الملك؟. رباه كيف يمكن هذا...؟

بريسكا: من كنت تحسبني إذن؟ آه... (تصيح فجأة إذ تبرق في رأسها فكرة) آه... نعم...نعم.. يا إلهي. فهمت. .. فهمت...

مشلينيا (رافعا رأسه) ماذا؟ ماذا؟...

بريسكا: فهمت. إني لست بريسكا التي تقصدها. يا إلهي! كل هذا الذي قلت لم يكن لي إذن...بل للأخرى..

مشلينيا: لست أفهم...

بريسكا :أنسيت أن عمرك ثلثمائة عام.؟! أنسيت أنك لبثت في الكهف ثلثمائة عام؟[1]

ففي هذا المقطع الحواري نسج(مرنوش) خيوط خطابه بناء على علاقته بـــ (بريسكا) ابنة دقيانوس لتجد الحفيدة نفسها مذهولة ممّا تسمعه، فتراه ضربًا من الجنون فتضطرب وينعكس ذلك على ردود أفعالها، فصوتها الخافت كشف حالة الاضطراب والخوف لديها، أمّا(مشلينيا) فكان مشحونًا بمجرّد أن نادته بالقدّيس رآها متهكّمة، ليُخرس لسانها ويخاطبها معدّدًا الصّفات الّتي ألفها من خطيبته، لتتشكّل معان سياقيّة وتدرك (بريسكا) المقصد الّذي يضمره(مشلينيا) وتفسّره قرائن الحال، فقد حاول إخفاء أفكاره وبطّن الهدف الحقيقي الّذي يريد تحقيقه؛ حيث لمح إلى اتّصافها بصفات ذميمة متخليّة عن

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 128.

صفاتها الحميدة ومزاياها الرّائعة، متّهمًا إيّاها بالتّصنع والخداع على اعتبار أنّها (بريسكا) ابنة دقيانوس، لتدرك أخيرًا حقيقة الأمر وذلك بفضل السّياق والقرائن اللّغويّة، حيث أعان على توجيهها نحو المعنى المقصود وصرفها عن المعاني المرشّحة والقريبة، فكان للسّياق دورًا مهمًّا في ترجيح بعض المعاني عن الأخرى، فلم تُخترق قواعد التّخاطب الّتي تفرض إجابة مناسبة للسّؤال، ولكنّ كلّ طرف عوّل على قدرة الطّرف الآخر على فهم وتأويل خطابه، ليُستنبط من الملفوظ قولاً مضمرًا.

وعلى الرّغم من اختلاف المواقف نجح التّواصل بين(بريسكا) و(مشلينيا) وساهمت في ذلك مجموعة عوامل أطّرت العمليّة التّواصليّة؛ فكانت الانطلاقة من إدراك سياق التّواصل بكلّ عناصره، أهمّها علاقتهما وعلاقة كلّ طرف بموضوع التخاطب، ليتمّ إثرها تخيّر العلامات والوسائط والمعينات بما يحقّق القصد، ليمتلك كلاهما بتقدّم عجلة الحوار صورة عن الآخر وتصوّراته وطريقة تفكيره، ويتجلّى الخطاب الكلّي وتتّضح معالم الاختلاف في مسار التّناول والخلفيّة المعرفيّة المختلفة.

يحيل هذا على قضيّة أنّ التّفاعل لا يعني حصول الإقناع ولكن« الاشتراك في الاهتمامات وإدراك الأنساق التّأويليّة والتّقويميّة والتّفاعل معها»[1]، وهذا ما يَظهر في حوار(مشلينيا) مع (بريسكا)

مشلينيا: ربما. بل إني لأعترف بأني لا أرى شيئًا الآن...فمهما أرى وأسمع من حقائق هائلة، فهي عندي بسمات أو نسمات تمر دون أن تترك أثرًا فيما أنا فيه. ماهي الثلثمائة عام؟! وما هو ذلك الويل الرهيب الذي يتربص بي إذ أنك امرأة أخرى. وأن بيننا هوة؟! كل هذا لا يهمني الآن لأني عائش في حقيقة واحدة: أني سعيد هنا. ..وان قلبي هنا!.

بريسكا: لو أني في مكانك لآثرت اللحاق بها في السماء

[1] محمّد نظيف، الحوار وخصائص التّفاعل التّواصلي، مرجع سبق ذكره، ص15.

مشلينيا: إني الآن في السماء. .. معك في السماء...

بريسكا: (في مرارة) في سماء خيالك أيها المجنون![1]

يرى جاك دريدا(J.Derrida) أنّ العبارة علامة محمّلة بالدلالة، ويقول هوسرل العبارات هي علامات عازمة على القول والكلمات علامات؛ أعني قرائن لمعيشات نفسيّة خاصّة فالعبارة هي إخراج، إنها تجعل في الخارج معنى هو موجود أصلا في داخل ما[2] وهذه الحمولة الدّلاليّة والإخراج جسّدهما(مشلينيا) في ملفوظاته؛ فقد علم بجميع الحقائق الّتي كان يجهلها، ولم يقتنع بالتّسليم بالفاصل الزّمني الّذي يفصله عن الواقع، فقد نام في الكهف ثلاثمائة عام و(بريسكا) الجدّة قد توفّيت، لكنّه بقي في دائرة التّخاطب مع (بريسكا) الحفيدة شبيهة الجدّة والحاملة لاسمها حالمًا مأخوذًا بحضورها، هذه الأخيرة الّتي يدفعها بدورها الفضول والانبهار لتبقى طرفًا في المحادثة، فحرصت على جعله متفاعلاً بطريقته فاختار أن يعيش مع روح(بريسكا) الجدّة ولو في سماء الخيال، كما وصفته الحفيدة لتناديه بـــ« **أيّها المجنون**» مخترقة مبدأ التّأدّب لأنّ السّياق والغاية يقدّمان التّوجيه على اللّين والتّأدّب، ليعيش الواقع ويتخلّى عن أوهام تعود لثلاثمائة سنة.فكان الجسد معطًا ماديًّا، وعلامة أيقونيّة ساهمت في استحضار شخصيّة ماتت وعوالم زالت من الواقع، ليتفاعل المرئي بالذّهني، فعكست تعابير الوجه تضارب الأفكار واضطراب المشاعر.

من الطبيعي وجود قوانين تنظّم التّواصل المؤسّس على مقاصد المشاركين في المحادثة؛ فيرى أرمنغو(F.Armengand) أنّ هذه المقاصد ليست في الواقع« صريحة بين أطراف التّبادل، والحال أنّها عبارة عن عناصر خفيّة، تُعْتَمد في شكل اتفاق ضمني من قبل المتخاطبين الّذين يسهرون على مجرى التّواصل الحسن بموجب لعبة ذكيّة من

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 146.

[2] جاك دريدا، الصّوت والظّاهر مدخل إلى مسألة العلامة في فينومينولوجيا هوسرل، ترجمة فتحي إنقزو، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط01، 2005، ص65ــ 79.

الاستنتاجات»[1] فمن الوارد أن يكون محتوى الرّسالة صريحًا وقد يكون ضمنيًا وغالبًا ما يكون هذا الأخير هو المقصود ضمن محطّات كثيرة من المحادثات، وبالتّالي فنجاح التّواصل مرهون بتطابق بين ما يقصده المتكلّم وما يفهمه المتلقّي. وقد يكون عدم التّصريح بالمقاصد حتّى في حالات التّنازع وتبادل الحجج، فنجد(مشلينيا) و(مرنوش) قد مارسا ما أسماه برانشفيغ (1967) الحوار المعقلن وفن الاحتجاج بالأسئلة والأجوبة[2]؛ حيث تناوبا على الكلام من أجل تحقيق مصلحة، فكلّ منهما سعى لإدامة السّيطرة على الموقف من خلال الأسئلة، وتقديم حجج وأدلة، ليقنع الآخر ويؤثر فيه :

«مرنوش: ويحك !إلى أين؟

مشلينيا: أو تريدني على المبيت هنا ليلة أخرى؟

مرنوش: ليلتين أو ثلاثا حتى نأمن على حياتنا من دقيانوس

مشلينيا: (صائحًا متذمرًا) لا أستطيع، لا أستطيع

مرنوش: ولم أستطيع أنا، وأنا ولي امرأة وولد أعزهما وأعبدهما؟

مشلينيا: أنت تستبقي حياتك من أجلهما.

مرنوش: وأنت؟ ألا تريد أن تستبقي حياتك من أجل...

مشلينيا: نعم يا مرنوش، لكن ها أنت ذا تراني لا أقوى على البعد يوما واحدا. الحب اقوى مني.

[1] الجيلالي دلاش، مدخل إلى اللّسانيات التّداوليّة لطلبة معاهد اللّغة العربيّة وآدابها، مرجع سبق ذكره، ص 33.

[2] باتريك شارودو، دومنيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، مرجع سبق ذكره، ص169.

مرنوش: مشلينيا؟ احذر لنفسك ولنا! المذبحة لاتزال قائمة في المدينة، إني لن أحتمل نزقك بعد اليوم »[1]

فقد انطلق(مرنوش) من خلفيّة مسبقة المتمثلة في معرفته بتهوّر(مشلينيا)؛ فخاطبه قائلاً:« **ويحك !إلى أين؟**» مستغربًا مستعملاً أفعال إنجازيّة مباشرة، التّعجب، الاستفهام، بصيغة مباشرة حرفيّة، بقوّة إنجازيّة مستلزمة تتمثّل في الاستغراب لإظهار الحيرة والدّهشة وتهويل خطورة خروجه، والاستنكار أيضًا. ليردّ عليه (مشلينيا) باستفهام بهمزة لا يستدعي جوابًا بقدر ما يوجهه إلى تعديل موقفه« **أو تريدني على المبيت هنا ليلة أخرى؟**».

ومع إصراره على مغادرة الكهف وسعيًا لفض النّزاع وتوجيهه يعمد(مرنوش) لتهدئته وإقناعه بالبقاء ليلتين أو ثلاث لا غير، بحجة تأمين أنفسهم من بطش(دقيانوس)، ليشتدّ غيضه، ويعبّر صوته المرتفع عن تذمّره ورفضه مؤكّدا بتكرار الفعل«**لا استطيع...لا أستطيع**» لتقوية منطوقه وإنجاز فعل تأثيري عليه. ولتباين المواقف ورغبة في تحقّق التّوافق يستعمل (مرنوش) أسئلة مغلقة تخدمه، فهو يعرف أنهّا تقبل إجابة واحدة ولا يستطيع(مشلينيا) التّهرب منها« **ولم أستطيع أنا، وأنا لي امرأة وولد أعزهما وأعبدهما؟ وأنت؟ ألا تريد أن تستبقي حياتك من أجل...**»، ليوافقه الرّأي ويقدّم حجّة مضادّة يبرر بها موقفه ويقلّص الفجوة بينهما؛ كون حبّه لـــ (بريسكا) أقوى منه فيدفعه للخروج لرؤيتها، فيضطر (مرنوش) لاستعمال استراتيجيّة التّوجيه، بتحذيره بفعل إنجازي مباشر، وتخويفه بالتّهديد الّذي« يُستبطن بما قد يُنجز من تحقيق مضمون الأمر»[2] قائلا: «**احذر، المذبحة لاتزال قائمة في المدينة، إنّي لن أحتمل نزقك بعد اليوم**» لإحداث فعل

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف ص 14، 15.

[2] الأزهر الزّناد، دروس في البلاغة العربيّة نحو رؤية جديدة، مرجع سبق ذكره، ص 122.

التّأثير* وتفعيل الاستجابة لديه وتوحيد المواقف؛ فقد أكّد على نفاذ صبره. وهذا يتّفق مع قول أنا ويزربيكا(anna weirzbicka) بأنّ« التّركيب الاستفهامي يعدّ في جوهره نوعًا من الانتقاد وهو انتقاد مهيّج ولكنّه فاقد التّأثير، أمّا التّركيب الأمري فهو في جوهره نوع من التّوجيه يهدف إلى تصحيح موقف غير مرض»[1]، ومردّ هذا أنّ الأمر لا يصدر إلاّ من منطلق سلطة وتراتبيّة اجتماعيّة ممن هو أعلى مرتبة إلى من دونه على سبيل الاستعلاء فيحقّق التّوجيه الإنجازي؛ أي يحدث إلزاميًّا تغييرًا ملموسًا، في حين يتأسّس الاستفهام على جعل المخاطب في حالة اضطرار إلى الجواب، أمّا التّأثير فلا يتحقّق إلاّ في بعض أغراضه الثّانويّة/البلاغيّة، فالأفعال الكلاميّة تتساوق لتنجز على حدّ تعبير فان دايك فعلاً كلاميًّا أكبر وهو فعل الكلام الإجمالي الّذي يؤدّيه منطوق الخطاب الكلي، والّذي تنجزه سلسلة من أفعال الكلام المختلفة إن كانت تشير إلى مقصد إجمالي واحد[2].

فالكلام بمثابة الفعل ضمن الخطاب المسرحي وهذه الفكرة قديمة طرحها المنظّر الفرنسي دوبينياك(daubignac) عندما اعتبر« التّكلّم في المسرح هو فعل بحدّ ذاته لا بل أنّ الكلام يمكن أن يكون بديلاً عن الفعل»[3] فكون المسرح قائم على الحوار بين المتكلّم والمتلقّي الّذي يولد الفعل؛ لتُنجز الأفعال اللّغوية(مباشرة، غير مباشرة) عبر الخطاب، وهذه الأفعال هي أهداف الخطاب المرنو تحقيقها، فدلالة الخطاب مباشرة أو تلميحيّة تكون وفق عناصر السّياق الحاضرة في الخطاب.

---

* ينشىء المتكلّم الفعل القولي ومن خلاله فعل الكلام الإنجازي محملاً بمقاصد معيّنة في سياق محدّد، حيث تنتظم الكلمات وفق البنى النّحوية مشحونة بقوة إنجازية بغرض إحداث أثر(effet(وذلك من خلال الفعل التأثيري(acte perlocutoire)، وقد يكون الأثر الّذي يخلّفه فعل القول على المتلقّي هو«التّسبب في نشؤ آثار في المشاعر والفكر» (ينظر: مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء والعرب، دار الطليعة بيروت، ط1، 2005، ص 42)، فيتجسّد ذلك في ردود الأفعال نحو: انفعال عاطفي أو سلوكي ينتج عنه تغيير أفكاره و مواقفه...

[1] حافظ إسماعيلي علوي، التّداوليات علم استعمال اللّغة، مرجع سبق ذكره، ص335.

[2] ينظر: محمّد العبد، النّص والخطاب والإتّصال، مرجع سبق ذكره، ص218.

[3] ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مرجع سبق ذكره، ص187.

ليحقّق المتكلّم غاياته بوجود تباين في المواقف يعمد إلى توظيف أدوات اللّغة نحو الفعل المبني للمجهول لتغييب الذّات كمدلول تداولي بأداة لغويّة، واكتفاءًا بممارسة الفعل اللّغوي ذاته للتّركيز على أهميّة الحدث أو إعلاء شأن الأمر وما سيكون فيه.

فـــ (مرنوش) ركّز على الحدث والأفعال مستعملاً الفعل المبني للمجهول، وتعمّد عدم ذكر المعني بالفعل والإحالة عليه بالضمائر المتّصلة **مرنوش:« قيل إنه جعل يَجْأرُ، والرسالة في يده يتلوها ضاحكا ضحكات مخيفة، ونادى ابنته، وأطلعها عليها وهو يصيح بمن حوله أن أعدوا أقفاص السباع الضارية، فلسوف نقدم لها وليمة لا تنساها»**[1] وهذا لإحداث فعل تأثيري وزعزعة استقرار(مشلينيا) وتخويفه برسم المشهد بالأفعال في مخيّلته، لمّا لمس تهوّره وإصراره على الخروج من الكهف، ليضمن تراجعه وليحقّق التّوافق الموقفي بينهما.

واستشفّ التّنازع بين أطراف المحادثة من خلال تباين المواقف الّذي يظهر من خلال الحجاج ومحاولة كلّ طرف تقوية موقفه بالأدلّة والبراهين، وليتحقّق الاتّفاق وجب توفّر مجموعة شروط في موقف التّخاطب أو ما أسماه هبرماس(J.*Habermas*) بـــ: موقف التّخاطب المثالي وأهم تلك الشّروط العقلانيّة، الصّدق، تساوي أدوار المشاركين في الحوار، وامتلاكهم فرصًا متماثلة ثم حريّة في طرح الأفكار[2]

يمليخا: (على نحومخيف) مرنوش، إنا موتى! إنا أشباح..!

مرنوش: ماهذا الكلام يا يمليخا؟

يمليخا: ثلثمائة! عام تخيل هذا! ثلثمائة عام لبثناها في الكهف!!

مرنوش: مسكين أيها الفتى!

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص22.

[2] ينظر: أسماء حسين ملكاوي، أخلاقيات التّواصل في العصر الرّقمي هبرماس أنموذجا، مرجع سبق ذكره، ص31.

يمليخا: هذا الفتى عمره نيف وثلثمائة عام! لقد مات دقيانوس منذ ثلثمائة عام! وعالمنا باد منذ ثلاثة قرون!

مرنوش: (مفكرا في اضطراب) أيستطيع العقل البشري تصور ما تقول...

يمليخا: لقد سمعت الناس بأذني تقول ذلك. ..الملابس العجيبة، وهذه التغييرات، والمدينة المقلوبة رأسًا على عقب. اخرج وانظر! مدينة طرطوس لن تعرفها ولن تتبينها

مرنوش: (يتفكر لحظة) صدقت قليلا في هذا. .ولكن..[1]

فمدار تبادل الكلام بين(يمليخا) و(مرنوش) كان بشأن العودة إلى الكهف بعدما تجوّل (يمليخا) في المدينة، واكتشف حقيقة سباتهم في الكهف مدّة ثلاثمائة عام، فهرع يحاول إطلاع (مرنوش) الغافل عن تلك الحقيقة مستعملاً التّقرير**(إنّا موتى، إنّا أشباح)** وإقناعه بالعودة إلى الكهف بتقديم أدلّة منطقيّة ترتكز أساسًا على حجّة دامغة، وهي معاصرتهم للملك الوثني(دقيانوس) الّذي مرّ على وفاته ثلاثمائة عام، وانقلاب كلّ الأحوال فالتّغييرات مسّت العباد والبلاد. ليوجّهه بالأمر المباشر« **أخرج وأنظر!»** ليؤكّد كلامه ويقصي كلّ شك لديه. لكنّ (مرنوش) لم يتقبل الأمر مبرزًا رأيه و موقفه المضاد رافضًا ومشكّكًا، مقدّمًا حجّة مضادّة وهي أن نومهم في الكهف كلّ هذه المدّة أمر ينافي المنطق السّليم. وقد ساهمت لغة الجسد في توضيح دواخل طرفي التّخاطب لتعبيرها عن« مكنون الإنسان وما يدور في ذهنه وإحساسه، كما تتّسم هذه الوسيلة التّعبيريّة أيضًا، إنّها لغةٌ صريحة»[2] فأظهرت نبرة الصّوت خوف(يمليخا) واضطراب(مرنوش).

ممّا تقدّم يمكن القول أنّ نجاح التّواصل وتحقّق التّوافق بين أطراف المحادثة، يرتهن إلى توفّر الموقف التّواصلي المثالي على أهميّته، لكنّ الأهمّ والأساس الجوهري امتلاك

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 77، 79.

[2] محمد داود محمد، جسد الإنسان والتّعبيرات اللّغويّة، مرجع سبق ذكره، ص 73.

المتخاطبين كفاءة تواصليّة/ تبليغيّة؛ والمتمثّلة في معرفة القواعد التّي تحكم التّفاعل التّواصلي، والقدرة على استعمال تلك القواعد على نحو ملائم وفعال، أي امتلاك مهارة انتاج منطوقات تتلاءم و المواقف الاتّصاليّة.

وفي هذا السّياق أشار دومنيك مانغونو إلى اشتمال الكفاءة التّواصليّة على جوانب كثيرة منها« حسن تسيير التّداول على الكلام، معرفة ما يجب قوله في هذه الحالة أو تلك، معرفة مساوقة الإيماءات مع العبارات المتفوّه بها مع عبارات وإيماءات المتلفّظ المشارك ومعرفة مجاراة الغير[1] فهي بهذا تتضمّن أيضًا معرفة« التّفاعل غير اللفّظي ومتى نتحدث ومتى نصمت وملاءمة حجم الصّوت واعتبارات المكان والزّمان»[2].

يفرض سيمون ديك(Simon Dik) أنّ قدرة مستعمل اللّغة الطّبيعيّة تشمل خمس ملكات على الأقلّ والّتي تُفَعّلُ أثناء التّبادل التّخاطبي وهي:

1- الملكة اللّغوية:

وتتمثّل في معرفة المستعمل للغته معجمًا وصرفًا وتركيبًا وصوتًا، ليتمكّن من إنتاج وفهم عدد لامتناه من العبارات اللّغوية، ذات بنيات متنوعة ومعقّدة في مقامات تواصل مختلفة.

2- الملكة الاجتماعيّة:

تتيح هذه الملكة لمستعمل اللّغة ضبط وضع مخاطبه الاجتماعي وما يقوم بينهما من علاقات أثناء التواصل.

[1] دومنيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، مرجع سبق ذكره، ص 23

[2] محمد بلال الجيوسي، أنت وأنا مقدمة في مهارات التّواصل الإنساني، مرجع سبق ذكره، ص36

3- الملكة المنطقيّة:

تمكّن مستعمل اللّغة من اشتقاق معارف إضافيّة من معارف متوفّرة لديه بواسطة قواعد الاستدلال والاحتمال، فالخطاب الحجاجي يستدعي تشغيل القالب المنطقي تشغيلاً مكثفًا. [1]

4- الملكة الإدراكيّة:

تتيح لمستعمل اللّغة استخدام المعارف الّتي يستقيها من موقف التّواصل ذاته ليستعملها في تأويل الخطابات وأنتاجها[2].

5- الملكة المعرفيّة:

تتيح له تكوّن مخزون منظّم من المعارف المنظمة، واستخدامها في إنتاج وتأويل المزيد من العبارات اللّغويّة.

وفي الحوار الّذي دار بين(مشلينيا) و(مرنوش) المصدوم عندما عاد إلى القصر يجرّ أذيال الخيبة، بعدما علم بموت زوجته وابنه، تتجسّد قيمة توفّر الملكة الاتّصاليّة لدى أطراف التّخاطب.

مرنوش: (وهو يجر جسمه جرًا ويئن متوجعًا) مشلينيا؟

مشلينيا: (ذاهبا إليه ومسندًا إياه) ماذا بك؟...

مرنوش: ما... ت

مشلينيا: (بعد لحظة) لا تجزع هكذا! عد إلى نفسك قليلاً، وقص علي ما حدث!

---

[1] ينظر: محمد العبد، النّص والخطاب والإتصال، مرجع سبق ذكره، ص19.

[2] حافظ إسماعيلي علوي، التّداوليات علم استعمال اللغة، مرجع سبق ذكره، ص28.

مرنوش: مات

مشلينيا: مرنوش؟ ألا تسمع لي؟ قلت لك انتبه إليّ قليلا وحدثني بما رأيت علني أستطيع بعض التخفيف عنك. .. (مرنوش لا يجيب) مرنوش! (يهزه برفق) أهكذا فقدت كل قوة وكل أمل وصرت شيئا لا يصلح لشيء؟ ثم كيف تركت امرأتك وجئت في مثل هذه الساعة، لعلها محتاجة إليك !...

مرنوش: مات أهلي يا مشلينيا...

مشلينيا: لا تجزع!. املك نفسك يا مرنوش. .. »[1]

إنّ كلّ حركة هي تحويل لانفعال خفيف، وحركة أعضاء الجسم تُظهر بعض ملامح حياتنا الدّاخليّة، وقد استعمل تشيخوف كلمة حركة نفسيّة(أي بسيكولوجيّة)[2] وهذا ما انعكس في لغة جسد ونبرة صوت(مرنوش)، فهو يجرّ جسمه غير قادر على المشي خائر القوى، متعب الروح يئنّ متوجّعًا، ليغدو الصّوت المتقطّع فعلاً ترميزيًّا، وحركة الجسد تكيّفًا مع الأحداث يدعم فهم المعنى. ليُظهر الحوار براعة(مشلينيا) الاتّصاليّة حيث تمكّن من تسيير الحوار بعدما لاحظ حالة صديقه فأسنده جسديًّا وسانده معنويًّا، مستفهمًا عن حاله مستعملاً« الاستفهام الدّاخل على النّفي فهو يجعل المخاطب يجيب في الاتجاه الّذي يرسمه السّؤال »[3] فسأله قائلا:« **ألا تسمع لي؟ قلت لك انتبه إليّ قليلاً وحدثني بما رأيت علني أستطيع بعض التخفيف عنك»** ليستثير ردّة فعله مستدعيًا إعمال حواسه ليتفاعل معه بالسّمع، والإدراك، ثم النّطق لسرد ما حدث معه موظّفًا استراتيجيّة التّوجيه بأفعال مباشرة، أمر(**انتبه، حدثني، عد، قص**) علّه يستفيق ويشرح ما حدث له، لكنّه جامد يكرّر

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 100، 101.

[2] ينظر: باتريس بافي، معجم المسرح، مرجع سبق ذكره، ص352.

[3] حافظ إسماعيل علوي، الحجاج مفهومه ومجالاته دراسة نظريّة وتطبيقيّة في البلاغة الجديدة، مرجع سبق ذكره، ص47.

كلمة (مات)، ليعمد لدعم خطابه بهزّ جسده حيث أنّ في الحركة من «الحزم ما قد لا يوجد في اللّغة المنطوقة فهي لا تحتاج إلى مبرّرات وأدلّة إقناعيّة، فقدرة حركة ما على التّوجيه والسّيطرة وتغيير السّلوك قدرة بيّنة واضحة»[1] ليستفيق(مرنوش) من صدمته. ولإحداث ردّة فعل لديه يوظّف فعلاً مباشرًا، استفهام باستعمال الهمزة الّتي تتطلّب تعديلاً في السّلوك لا إجابة، وكذا أفعالاً مباشرة تقريرية يصف الحالة الّتي آل إليها فاقدًا القوّة والأمل ليستحيل لجسد دون قيمة حتّى أنّه أبدى استغرابه من ترك زوجته المكلومة وحيدة، ليستجيب(مرنوش) ويعلمه بفقد أهله وأعز ما يملك مناديًا(يا مشلينيا) للفت انتباهه مقدّمًا الحدث لعظمه، ليواصل(مشلينيا) توجيهه بالنّهي عن الجزع، والأمر بالسّيطرة على نفسه مضمّنًا خطابه ما يجب على مؤمن مثله أن يفعل في الأزمات والمصائب، موظّفًا الاستراتيجيّة التّضامنيّة بالنّداء باسمه.

فكان لملاءمة الخطاب للسياق المقامي والتّبليغي* دورًا بارزًا في نجاح العمليّة التّواصليّة وكذلك توظيف(مشلينيا) وسائل لغويّة لتوجيه خطابه، المقترن بالسّلطة بمعناها الواسع، بامتلاك قوّة الحجّة والأسلوب.

يحصل أن لا ينجح التّواصل بين أطراف المحادثة؛ لعدّة أسباب وهذا ما أسماه سعيد علوش« بإخفاق التّواصل ويطلق على تعثّر التّواصل وعدم بلوغه هدفه عند المتلقّي وتعود أسبابه إلى التّشويش/ التّناقض/إبهاميّة الكود/الافتراضات المستحيلة »[2] فتعبّر لغة الجسد

[1] عبد الرّزاق حسين، مهارات الاتصال اللّغوي، مرجع سبق ذكره، ص58.

* يميّز شارودو بين مستويين في فعل الاتصال اللّغوي: المستوى المقامي ذلك المستوى الّذي تحدّد فيه شروط عقد التّخاطب المطابق لنوع الخطاب :غاية الفعل، هوية المشاركين، الموضوعات الواجب معالجتها والجهاز الفيزيائي للتبادل(الدّيكور، وسيلة الاتّصال...)، ففي هذا المستوى تمارس القيود الّتي تسمح للاتصال / التّبليغ بأن يكوّن فعلاً لغويًّا أكبر، المستوى الاتّصالي التّبليغي يطابق الفضاء الدّاخلي، أي ذلك الّذي يتبنّى فيه المتكلّم استراتيجيات متنوّعة لأداء فعلها اللّغوي.

[2] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، مرجع سبق ذكره، ص 85.

عن التّوافق أو التّنافر، كما قد تعكس نجاح أو اخفاق أو حتّى تشويش عمليّة التّواصل وهذا ما نلمسه في النماذج التّي سنعرضها.

نلحظ طغيان أسلوب الاستفهام على جل التّبادلات التّخاطبيّة في خطاب مسرحيّة أهل الكهف، لما له من أهميّة بالغة في تفعيل مشاركة المتلقّي وتحقيق غايات متنوّعة، وتوجيه الحوار الوجهة التّي يريدها منشئ الخطاب ومن يمتلك سلطة بخطابه ومن أمثلته:

مرنوش (في عتب وتأنيب): أهذه أول مرة عرضّت فيها نفسي للخطر من أجلك؟ (مشلينيا لا يجيب) ألا تعترف مرة بما فيك من عيب المحبين ! العمى والكفر والنسيان. أنت كذلك على الأقل قل!

مشلينيا: أعترف أنك عرضت نفسك **للخطر من أجلي.**

مرنوش: وإذن؟ أفلا تسمح لي ببعض التبرم البريء في ساعة ضيقي! »[1]

فكان للاستفهام أهميّة بالغة كما يرى ديكرو وأنسكوم(anscomber &Ducrot) لتوجيه دفّة الحوار الّذي نخوضه مع المخاطب الوجهة التّي نريد[2]؛ فالمتكلّم توسّله لتقريب المتلقّي بإبراز قوّة العلاقة الّتي تربطهما والتّضامن بينهما، للتّأثير في أفكاره وسلوكه. فهذا (مرنوش) يعمد إلى توضيح نوع العلاقة الّتي تربطه بـــ (مشلينيا) من خلال أسئلة تقريريّة ليذكّره بمتانة الرّوابط بينهما، لأنّه لمس ثورته وضجره، فكان استفهامًا بالهمزة لقربه المكاني والوجداني استبطن لومًا خفيفًا ليواجهه بصمت خَجِلاً، فيعمد لإبراز تنكّره وتشخيص عيوبه، ليحي الثّقة في قلبه ويغيّر سلوكه، حيث استثمر الحوار لغاية تحقيق التّضامن وتوجيهه. وجاء التّقرير(الإثبات) بالاستفهام وهو طلب الإقرار بمضمون الكلام،

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 35.

[2]Ducrot et anscombere l argumentation dans la langue p30 .

نقلاً عن: حافظ إسماعيل علوي، الحجاج مفهومه ومجالاته دراسة نظريّة وتطبيقيّة في البلاغة الجديدة، مرجع سبق ذكره، ص 66.

ليغدو الأمر ثابتًا مستقرًّا في نفس المُخَاطب والّذي عرّفه أهل البلاغة بأنّه «استفهام غايته حمل السّامع على الإقرار، ومن خصائصه أن يكون الكلام منفيًّا فيخرج المعنى من الاستخبار إلى التّقرير»[1] ليكون فعّالاً في تحقيق مقاصد المتكلّم. ففي قول(مرنوش):« **ألا تعترف مرّة بما فيك من عيب المحبين! العمى والكفر والنسيان. أنت كذلك على الأقل قل!، أفلا تسمح لي ببعض التبرم البريء في ساعة ضيقي!»** كان الاستفهام بالهمزة المقترن بالنّفي أقوى توكيدًا وتأثيرًا، لينجح في تعديل موقف وسلوك(مشلينيا) ليقرّ ويعترف بحقيقة تعريض(مرنوش) نفسه للخطر من أجله، ليستثمر هذا الأخير الاعتراف بعرض وهو« استفهام غايته حمل السّامع على قبول ما يعرض عليه بلين ورفق»[2] حيث قال: «**وإذن؟ أفلا تسمح لي ببعض التبرم البريء في ساعة ضيقي!»** ليدفع عنه كلّ قلق وينجح في تحقيق التّضامن، ويحدث الأثر المرغوب وهو تعديل سلوكه والسّيطرة على ردود أفعاله، بناء على المعرفة المشتركة والإقرار بها، وقد اكتسب خطابه التّوجيهي - إن قبلنا التّسمية بناء على الاستراتيجيّة المعتمدة - قوّة وبات مقبولا لدى المتلقّي لوجود المصلحة وهي جلب النّفع ودفع الضّرر، فــ (مشلينيا) متيقّن من نوايا رفيقه، وليكون توخّي التّأدّب في عمليّة التّخاطب سببًا يبرّر اختيار(مشلينيا) التّعبير غير المباشر على التّعبير المباشر، والالتماس لإفادة الطّلب؛ لأنّ متطلّبات الحوار وأدبياته صرفته عن الأمر الّذي يوحي بالتّسلط والإجبار، فكان لهذا أثرًا ملموسًا في تقوية العلاقة بين طرفي التّخاطب وتحقّق الغاية. فالمتكلّم يعمد للتّقرب من المتلقّي لتقريبه مستثمرًا كفاءته اللّغويّة كتوظيف ألفاظ وعبارات لغويّة للدّلالة على علاقته بالمخاطب والرّغبة في تقوية هذه العلاقة، وتفعيل التّفاعل بينهما مستعملاً عدّة مؤشّرات لغويّة تجسّد غرضه أهمّها:

1-إبراز الصّلة بين طرفي التّخاطب(أخوّة، صداقة، دين...).

[1] الأزهر الزّناد، دروس في البلاغة العربيّة نحو رؤية جديدة، مرجع سبق ذكره، ص112.

[2] المرجع نفسه، ص122.

2-إتباع مبدأ التّأدّب الّذي رسمت معالمه(روبين لاكوف)، لما له من تأثير بالغ في تيسير عملية التّواصل وتحقّق الغايات.

تتنوّع السّياقات وتتباين المقاصد، ممّا يفرض على المتكلّم اختيارات معيّنة من بين الأدوات اللّغويّة والآليّات الخطابيّة المتاحة في النّظام اللّغوي، والتّي تمكّنه من تحقيق هدفه، فينعكس ذلك على شكل الخطاب وآلياته، فالسّياق يجعلنا نفهم المقاصد، وهذه الأخيرة تؤثّر في انتقاء اللّغة.

ويظهر هذا في التّبادل التّخاطبي الآتي:

«مشلينيا: أريد الخروج من هذا المكان

مرنوش: أيضًا؟ يا لمصيبتي بك !، أيها النّزق !أما كفاك أنك أوقعتنا فيما نحن فيه؟

مشلينيا: إنك حاقد عليّ!

يمليخا: كل شيء على هذه الأرض بأمر الله.

مرنوش: إلا ما نحن فيه...فقد حدث بفعل إنسان.

مشلينيا: سيذهب هذا الإنسان كي يصلح فعلته.

مرنوش: ويحك !ماذا عساك تصنع؟

مشلينيا: سأذهب إلى الملك توًا وأقول له:" إني جنيت على مرنوش ظلمًا، وإن اسمه لا يعني شيئًا...وهأنذا أقدم حياتي»[1]

سعى(مرنوش) لتحقيق التّوافق بينهما والوصول إلى أهداف مشتركة بالقضاء على أسباب الاختلاف، محاولاً خلق سلطة من خلال أدوات اللّغة وتقديم الحجج والبراهين، وتمّ

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 19، 23.

استخدام استراتيجيّة التّوجيهيّة لتوجيه المرسل إليه من خلال« النّصح والتّحذير والارشاد، وهذه الأفعال لا تقتضي استعمال المرونة في الخطاب لتوجيهه لمصلحته بنفسه من جهة، وإبعاده عن الضّرر من جهة أخرى»[1]، فصرّح(مشلينيا) بداية برغبته في مغادرة الكهف، ليكون ملفوظه كافيًا لإثارة حنق (مرنوش) فعمد لتوجيهه، مواجهًا تهوّره بأساليب وأدوات لغويةّ مكّنته من تبليغ قصده وتحقيق غرضه، المتمثّل في إحداث تغيير فكري و سلوكي لدى(مشلينيا)، لتوجيهه الى التّصرف المناسب وردع تهوّره؛ فاستهل خطابه بلفظ« أيضًا» لإبراز تفجّعه وإظهار معاناته وتضرّره الدّائم منه موظّفا النّداء« **أيضًا يا لمصيبتي بك»** لتنبيهه وتحذيره ممّا قد يصيبهم، موظّفًا صيغة النّداء ليحمله على القيام بردّة فعل، فلفت انتباهه بأنّه المقصود بالكلام دون سواه لينعته بالنّزق« **أيّها النّزق»**، مستغربًا عزمه على توريطهم مجدّدًا« **ويحك! ماذا عساك تصنع!** » وحينما تأكّد من حصول ذلك ألحقه باستفهام داخل على نفي والّذي يجعل المتلقّي عادة في حالة« اضطرار إلى الجواب ليجيب في الاتجاه الّذي يرسمه السّؤال »[2] وهذا ليشدّ ذهنه ويحرّك تفكيره ويذكّره، فيبحث عن إجابات مقيّدة عادة معروفة مسبقًا وفي ذلك توجيه بفعل وكذا التّوقّف عن فعل، ليتراجع فحمل الاستفهام غرضًا تداوليًّا هو الإنكار فهو يحّمل(مشلينيا) ما حل بهم جراء تهوّره، ليراه هذا الأخير حاقدًا، وبحكم تساوي طرفي التّخاطب وكون التّوجيه يكتسب قوّته الانجازيّة من عنصر السّلطة وجهة المنفعة نجد أنّ (مرنوش) وهو يدرك ذلك قد اعتمد الضّمائر الّتي تُظهر التّشارك في المصير والمنفعة نحو (نحن، نا)، ليحاول(يمليخا) تهدئة الموقف والتّقليل من الشّحناء بينهما، مرجعاً كلّ أمر لله معتمدًا على اشتراكهما في قوّة الإيمان لكنّه أخفق في تخيّر الحجّة، ليردّ(مرنوش) مستثنيًا ما حدث معهم ومؤكّدًا على تحميل المسؤولية لـــ (مشلينيا)، الّذي اكتفى بالإحالة إليه بلفظة« **إنسان»** لأنّ قصده واضح

[1] عبد الهادي بن ظافر الشّهري، استراتيجيات الخطاب، مرجع سبق ذكره، ص222.

[2] حافظ اسماعيل علوي، الحجاج مفهومه ومجالاته دراسة نظريّة وتطبيقيّة في البلاغة الجديدة، مرجع سبق ذكره، ص47.

وليس بحاجة للتّصريح، وليكون التّأثير فيه أكثر بتأنيب ضمني، لتكون ردّة فعل هذا الأخير باستعمال أفعال كلاميّة مباشرة دالّة على الوعد يلزم فيها نفسه« **سأذهب، وأقول له»** بتقوية الفعل بالظرف **(توًّا)** لتخليصه من الورطة الّتي تسبّب له فيها حالاً، واستعداده لتقديم حياته في سبيل ذلك« **هأنذا أقدّم حياتي»** ليفيد منطوقه استفزاز وتهديد(مرنوش) رفيقه الّذي يعرف قدره عنده، للعدول عن تأنيبه. لتتجاوز الملفوظات التّقريريّة والأفعال التّوجيهيّة النّاحية الدّلاليّة لتفيد الرّفض والاستنكار من النّاحية التّواصليّة التّداوليّة، فكلاهما تخيّر ألفاظه لتلائم السّياق والموقف التّواصلي والغرض التّوجيهي. فأعطى حضور الكفايات لدى أطراف الحوار دفعًا لعمليّة التّفاعل التّواصلي ليصل به إلى مستويات استدلاليّة معرفيّة، فخاصيتا الإنتاج والتّأويل تشكّل سيرورتين أساسيّتين في تشكّل المعنى وتبليغ القصد.

ولتحقيق التّوافق قد يصبح المتكلّم أقل اهتمامًا بمبدأ التّأدّب، فيأتي كلامه خالٍ من عبارات التّلطف، ويصطبغ بالنّفعيّة التّامة ويظهر هذا في ملفوظ (مرنوش) الآتي:

« مرنوش: اقعد وكفى هذرًا، قل أنك ذاهب لترى حبيبتك...كفى اقعد، ولاتكن سببًا في نكبة أخرى. مهما تقل للملك لا يصدقك، وربما حملك بالإرهاب والتعذيب على الإخبار بمكاني»[1].

حيث آثر(مرنوش) تبليغ قصده وتحقيق هدفه الخطابي وأعطى أولويّة لتوجيه (مشلينيا) لملازمة الكهف على مبدأ التّأدّب والتّهذيب، فهناك سياقات لا يناسبها الخطابات المرنة الّتي تمنح الأولويّة« لمبدأ التّهذيب وعوامل التّخلّق ومردّ ذلك إلى أسباب كثيرة منها ما يتعلّق بأولويّة التّوجيه على التّأدّب في خطابات النّصح والتّحذير»[2] فاستعمل الأفعال التّوجيهيّة المباشرة، أمر، نهي« **اقعد، كفى، لاتكن»،** وليزيد ملفوظه قوّة واجهه

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 23، 24.

[2] عبد الهادي بن ظافر الشّهري، استراتيجيات الخطاب، مرجع سبق ذكره، ص 322.

بالسّبب الحقيقي لخروجه وهو رؤية (بريسكا) ولتحقيق هدفه يستند على المعرفة المشتركة بينهما، فقد ورّطهم قبلاً فنبّهه وحذّره من أحداث نكبة أخرى، ولمنعه من الخروج ومقابلة الملك قام بتوجيهه بذكر العواقب وهي آلية تعكس مهارته، فأفشل كلّ محاولة قد يقوم بها لإخبار الملك فلن يصدّقه مهما قال، وربما سيعذّبه ليعترف بمكان(مرنوش) ونجد أنّه اعتمد على أفعال الأمر المدعّمة بحجج وذكر العواقب للتّأثير وتوجيه سلوك(مشلينيا)، وهذا ما عبّر عنه روبول بقوله:« يمكن أن نتحدّث لنجعل شخصًا آخر يتصرّف كما في حالة الأمر والنّصيحة أو الرّجاء أو الرّفض أو المنع...إلخ»[1].

3 – خاصية التّقابل (symétrie) أوالتّكامل (la complémentarité):

يعدّ التّقابل والتّكامل حالات يستحيل إليها الحوار حسب التّوازنات بين أطرافه، فطبيعة العلاقة بين الأطراف المشاركة في العمليّة التّخاطبيّة تتحكّم في ذلك ويتحدّد نمط الحوار تبعًا لتلك العلاقة، ويدعمنا في هذا فاتسلافيك(Watzlawick) قائلا:« كلّ تبادل وكلّ تواصل من طبيعة تقابل أو طبيعة تكامليّة أو في آن واحد تقابليّة وتكامليّة بحسب أن يعطي الامتياز للتّساوي أو الاختلاف»[2] وسيحاول البحث التّعريف بهاتين الخاصيتين ورصد حضورهما في محادثة مسرحيّة أهل الكهف.

أ– التّبادل التّقابلي:

نقصد بالعلاقة التّقابليّة la relation symétrique تلك العلاقة الّتي ليس فيها قوّة أو ضعف تجاه ما قيل، فنلمسها مثلاً بين صديقين، وكما عبّر عنها بالو ألتو(Palo alto)

[1] عبد الهادي بن ظافر الشّهري، استراتيجيات الخطاب، مرجع سبق ذكره، ص224 .

[2] فاتسلافيك، المعجم النّقدي للتواصل، ص 423، نقلاً عن: محمد نظيف، الحوار وخصائص التّفاعل التّواصلي، مرجع سبق ذكره، ص18.

بالتّفاعلات المتناظرة Symétriques، حيث يكون المشاركون على قدم من المساواة نحو حديث بين صديقين يلعبان[1] وتتجلّى العلاقة التّقابليّة في المقطع التّخاطبي الآتي:

بريسكا: أبت أولم تزمع حقيقة إنزال هاته المخلوقات القصر؟

الملك: أي مخلوقات يا بريسكا؟

بريسكا: (في خوف) أصحاب القصة. هؤلاء الأشباح الذين ملأوا من رأوهم رعبًا

الملك :أأنت خائفة؟

بريسكا: (في خوف) نعم

الملك: (ملاطفًا) هدئي روعك يا بريسكا؟ إنهم مثلنا في كل شيء. سترين لا شك أن الوهم الذي أخاف الناس منهم.

بريسكا: (خائفة) إني لن أستطيع النوم يا أبت كلما ذكرت أن هذا القصر يحتويني أنا وأشخاصًا خرافيين جرت بهم الأساطير منذ القدم.

الملك: كلا يا ابنتي. هم ليسوا أشخاصًا خرافيين. إنما هم قديسيون وإن وجود هؤلاء القديسيين بيننا لشرف عظيم وبركة كبرى[2]

حيث أنّ الحوار الّذي جرى بين(الملك) وابنته المرتعبة من فتية الكهف كان التّناوب فيه تقابلي لا وجود فيه لمؤشّرات لفرض سلطة، أوإبراز قوّة فناداها باسمها وهي الموجودة بجانبه تودّدًا، فاستفهم عن شعورها وهو عارف، لتصرّح بالقول فيلاطفها دافعًا عنها الخوف، مقدّمًا حجّة مؤكّدة كونهم بشر مثلنا في كلّ شيء فلا مبرّر للخوف منهم، وليقنعها بيّن لها أنّها ستتحقّق من ذلك عند رؤيتهم واقعيًّا، اعتمادًا على أنّ الحواس أقوى

[1] ينظر: دومنيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، مرجع سبق ذكره، ص24.

[2] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص60، 61.

اقناعًا من الكلام، لتجدّد الإعلان عن خوفها، فيخاطبها(الملك) مستعملاً **«يا ابنتي»** لإبراز الصّلة والقرب والتّضامن معها، مؤكدًا أنّ وجودهم حقيقي بل هو شرف وبركة.

« مرنوش: فيم تشك؟

مشلينيا: حبنا لأنفسنا أقوى من حبنا لله. وأكاد أنا أرى أن لا نثق بالله كثيرا. شك واعطائه قيمة للإدلاء برايه وانه مشارك.

مرنوش: ألم نصلّ له

مشلينيا: نعم، كي تسأله الخير لامرأتك وولدك. كل واحد يفكر في نفسه

مرنوش: وأنت لبريسكا

مشلينيا: كنا نصلي له على الأقل...ولكن مذ جئنا الكهف فنحن لا نفكر في غير من. .. (مستدركا) فأنت لا تفكر في غير من تحب....أنت ناقم علي وعلى الله وعلى المسيح وعلى كل من سبب لك الفراق

مرنوش: لست ناقما عليك يا مشلينيا ولا على الله والمسيح لأني لست أفكر في أيكم الآن

مشلينيا: أرأيت؟ هذا عين ما أريد قوله. إنا لا نفكر قط في الله»[1].

تُلمس العلاقة التّقابليّة بين طرفي الحوار، ومدى مساهمة السّياق التّفاعلي في تطوير المضامين الحواريّة؛ كونه يشمل «كلّ ما يمسّ المتحاورين ومضمون الحوار وإدراكهما للموضوع الحواري وانسجامهم مع القضايا المطروحة فيه»[2]، حيث أنّ(مرنوش) و(مشلينيا) يتماثلان منزلة ووضعًا اجتماعيًّا وتربطهما روابط الصّداقة والدّين، وموضوع التّخاطب كان بشأن التّشكيك في قوّة إيمانهم بالله واعتقادهم بالمسيحيّة، فكانت حظوظ

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 29، 30.

[2] محمّد محمّد داود، جسد الإنسان والتّعبيرات اللّغويّة، مرجع سبق ذكره، ص09.

مساهمتهما في الحوار متساوية، ولم يُظهِر فيها أيّ طرف تعصّبه لرأيه أو الهيمنة في العلاقة التّخاطبيّة، فالمتكلّم لم يمارس سلطة من هذا الضّرب، إنّما حوّل المتلقّي من « منفعل بدلالة الخطاب أو فحواه إلى متفاعل يبادله الكلام ويجاذبه أطراف الحديث »[1].

كما نلاحظ تدرّجًا واضحًا في أسلوب التّخاطب، ليتطوّر ويتنامى الحوار من خلال الجدل القائم بين المتخاطبين فيستهلّ(مرنوش) الحوار باستفهام غرضه التّواصل مع صديقه، ليعلن ويفصحا(مشلينيا) أنّ حبّهما لنفسيهما فاق حبّهما لله؛ وقد استعمل «نحن الشّاملة أو التّعاونيّة كما يسمّيها فاولر(Fawler) الّتي تؤدّي دورًا تعاونيًّا دلالة على التّضامن»[2]، ويوظّف لاقناعه حججًا فهو يفكّر في زوجته وابنه و(مرنوش) يفكّر في الأميرة(بريسكا) ناقمًا على كلّ من أبعده عنها، ليعترف(مرنوش) بأنّه ليس لديه مكان لمشاعر سلبية نحو أحد كالنقمة؛ فحبّها ببساطة شغل كلّ مساحة في قلبه، و سيطرت كليًّا على تفكيره، ليتّخذ(مشلينيا) كلامه هذا حجّة ضده، فقد أكّد باعترافه هذا عدم تفكيرهم بالله قط.

يمكن للتبادل التّقابلي بين المتحاورينّ أن يتحقق بالعمل على إقصاء كلّ أسباب الاختلاف والتّنازع، بالعمل على توفير شروط الإجماع بينهم، فهم حسب محمد نطيف « معنيون بالوضع مكان الآخر بعد الشّعور بالاختلافات اللّغويّة الفرديّة من جهة وبعد تعديل قوانين الإنتاج والإدراك اللّسانيين من جهة ثانية»[3] ويكون هذا أثناء سيرورة الإنتاج والتّأويل، ويتحقّق بالدّرجة الأولى متى ما كان المتلقّي مشاركًا في إنتاج الخطاب. وقد يعمد المتكلّم أو المتلقّي إلى تغيير في مسلكه التّخاطبي فور إدراك ما في ملفوظاته من بعد عن مقاصده ومخالفة أهدافه، فيستدرك أو يطرحها إذا لزم الأمر سعيًا لتحقيق التّوافق.

---

[1] نواري سعودي أبو زيد، ممارسات في النّقد واللّسانيات، مرجع سبق ذكره، ص29.

[2] عبد الهادي ظافر الشّهري، استراتيجيات الخطاب، مرجع سبق ذكره، ص 294.

[3] محمد نظيف، الحوار وخصائص التّفاعل التّواصلي، مرجع سبق ذكره، ص 36.

ويتجلّى هذا في التّبادل التّخاطبي الّذي كان مداره مدّة مكوث الفتية في الكهف:

يمليخا: أتدري كم لبثنا في الكهف؟

مرنوش: أسبوعًا (يمليخا يضحك ضحكات عصبية هائلة) شهرًا على حسابك الخرافي؟

يمليخا: (على نحو مخيف) مرنوش، إنا موتى! إنا أشباح..!

مرنوش: ما هذا الكلام يا يمليخا؟

يمليخا: ثلثمائة عام! تخيل هذا؟ ثلثمائة عام لبثناها في الكهف!!

هذا الفتى عمره نيف وثلثمائة عام لقد مات دقيانوس منذ ثلثمائة عام! وعالمنا باد منذ ثلاثمائة قرون!...

يمليخا: لكن ماذا أليست لنا عقول إن هذا التغيير كله والتبديل في كل شيء حولنا لا يمكن أن يحدث في شهر ولا في عام. ..لقد سمعت الناس بأذني تقول ذلك. ..هذه المدينة المقلوبة رأسًا على عقب اخرج وانظر!

مرنوش: (يتفكر لحظة) صدقت قليلا في هذا. .لكن... حقيقة لست أفهم كثيرًا. ..

يمليخا: أرأيت؟ إنك لم تفهم شيئًا مما حولك. لأن بيننا وبينهم ثلثمائة عام![1]

فقد استهلّ(يمليخا)الحوار بطرح سؤال لإثارة العقول، وشدّ الانتباه إلى شيء مهمّ، فكان الاستفهام متعلّقًا بموضوع يهمّ المتلقّي ليكون إيجابيًا، ثم بدأ(يمليخا) في تقديم حجج يعرف أنّها مدركة ومقبولة لدى الطّرف الثّاني (مرنوش).

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص77-85.

تتحقّق العلاقة التّقابليّة حينما لا نلمس أيّة محاولة لإبراز قوّة أو ضعف تجاه ما قيل؛ فقد وظّف(مرنوش) الانتقال من الكلّ إلى الجزء فذكر حقيقة وحكمًا عامًا« **لا مناص من مواجهة الزمن**» ثم فصل فيها ليؤكّد اتفاقه مع (مشلينيا).

مرنوش: بل يفصلك عنها فاصل

مشلينيا: الزمن؟...

مرنوش: لا فائدة من نزال الزمن. لقد أرادت مصر من قبل محاربة الزمن بالشباب... فلك يكن في مصر تمثال واحد يمثل الهرم والشيخوخة، كما قال لي يوما قائد جند عاد من مصر، كل صورة فيها هي للشباب من آلهة ورجال وحيوان... كل شيء شاب...ولكن الزمن قتل مصر وهي شابة وماتزال ولن تزال. ..ولن يزال الزمن ينزل بها الموت كلما شاء...[1].

وتحضر العلاقة التّقابليّة في المقطع الحواري الآتي:

مرنوش: مشلينيا! أيرى ثلاثتنا حلمًا واحدًا؟

مشلينيا: وما يمنع نحن في مكان واحد في حال واحدة تتسلط علينا أفكار واحدة.

يمليخا: (في فرح) إذن كان حلمًا! وإذا خرجنا الآن نجد عالمنا الذي نستطيع أن نعيش فيه.

مرنوش: (في فرح بالغ) وافرحتاه ولدي حتّى ينظر هدايا ولعبًا؟! [2]

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص167.

[2] المصدر نفسه، ص156.

حيث تناوب الثلاثة أظهر التّساوي بينهم وأقصى كلّ عوامل الاختلاف؛ فالهدف من الكلام كان الوصول إلى تفسير ما عاشوه والفصل في كونه حلمًا أم حقيقة، فكانت كلّ مشاركة تسير في مسار واحد مع بقيّة المشاركات لتحقيق الإجماع.

فالعلاقة الحواريّة التّقابليّة تكون في حال التّساوي بين المشاركين؛ فيكون انخراطهم التّناوبي حتميًّا في أدوار كلاميّة، دون أنّ يكون هناك هيمنة لطرف وخضوع للآخر، ولكن قد يُوجِدُ السّياق هذا النّمط من التّفاعل بين من تتباين درجاتهم كما حدث بين الأميرة (بريسكا) ومؤدّبها(غالياس)؛ فسياق المواساة والدّعم فرض نمطًا خاصًا للتّخاطب وهذا يتجلّى في الحوار الّذي جمع الأميرة ومؤدّبها.

« غالياس: مولاتي؟ رباه! فات الوقت!

بريسكا: نعم

غالياس: (ينظر إليها في صمت لا يجرؤ على الكلام وأخيرًا:)مولاتي! أتبكين؟ (بريسكا لا تجيب)إنك جئت يا مولاتي على أنه ميت منذ أسابيع. ..

بريسكا: ليتني وجدته كذلك...

غالياس: قضي الأمر! ماذا يجدي الآن الحزن و البكاء!

بريسكا: آه يا غالياس لو أنك تحس وتفهم. ..يا للقسوة إني أبكي تلك السعادة التي لمعت كالبرق لحظة ثم انطفأت... وهذا المشهد المؤلم الساعة. ..مشلينيا يجالد الموت ويتمسك بالحياة ويتشبث بها...»[1].

فالمؤدّب(غالياس) يحاور(الأميرة) البائسة الحزينة، ففرض الموقف ضرورة تنبيه الأميرة لحقيقة منطقيّة فخاطب عقلها، فذكّرها بأنّها حضرت على اعتبار أنّ(مشلينيا) ميت

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 176، 177.

منذ أسابيع فماذا يجدي البكاء أمام جثة هامدة، لكنّ ردّها كان من منطلق عاطفي؛ فهي تبكي السّعادة الّتي لمعت لحظات وأفلت مع قبض روح (مشلينيا) لا الجسد المادي.

ب- التّبادل التّكاملي (Complémentaire)

قد ينشد طرفا المحادثة التّكامل فلا تكون خاصيّة التّنازع والإجماع هدفًا، فيكون التّقابل أو التّكامل بينهما، ويُقصد بالعلاقة التّكامليّة relation complémentaire تجاوب وتوازي سلوكات المتواصلين تبادليًّا، فكلّ واحد من العنصرين يمكن أن يأخذ وضعية عليا ووضعية سفلى والمشاركان يستندان الواحد إلى الأخر حسب خاصيات السّلوك الّذي يجمعهما وبواسطة اختلافهما نفسه[1]، فالسّلوك التّواصلي هنا ينشد التّكامل، وليس الإجماع أو التّنازع في الحوار ما ينشده أطرافه، فنجد المشاركات تتكيّف متناغمة بين ترددين (علوي، سفلي) فتنصاع جزئيًّا بالتّناوب، لتحقيق الخاصيّة التّكامليّة للحوار ويتجسّد التّبادل التّكاملي بوضوح في المقطع الآتي:

« غالياس:...أردت أن أقول إن خيرًا للقديسين أن يظلوا في السماء من أن ينزلوا بيننا على الأرض...

بريسكا: إنهم ما نزلوا يا غالياس إلا ليرفعونا معهم إلى السماء.

غالياس: هذا شرف عظيم يا مولاتي. ولكن لا يناله إلاّ الأخصاء...

بريسكا: (في حزن وكأنما تخاطب نفسها) صدقت (لحظة) إذن لا ينبغي أن نطمح حتى في هذا؟

[1] محمد نظيف، الحوار وخصائص التّفاعل التّواصلي، مرجع سبق ذكره، ص 18.

غالياس: ومع ذلك. من يدري؟ ألم يقل العراف إنك ستشبهين القديسة؟ إن الله لم يخلق هذا الشبه عبثًا...»[1]

تُلمس هنا أعلى درجات التّأدّب وأخلاقيات الحوار اللّطيف لينساب الكلام انسيابًا، آخذًا برقاب بعض لتندمج في تكامل بعيدًا عن كلّ صور التّنازع، فكان الحوار هادئًا فحتى الحديث الذّاتي لـــ (بريسكا)كان محاولة لتنظيم إدراكها للأشخاص والأحداث والمواقف الّتي عاشتها، ولأن الوجه يقوم بوظيفة اتّصاليّة، وينقل لنا وعنّا الإحساس والمشاعر، لدرجة يمكن قياس ومعرفة درجة« مشاعر ومواقف الآخرين، من خلال ما يرتسم على وجوههم من علامات»[2]، وقد تَفَهّم (يمليخا) حال(بريسكا) فجاء ملفوظه الأخير الّذي وظّف فيه الرّابط**« مع ذلك»** لتقويته؛ فهو يُستخدم بقوّة**« أسلم بأنّ»** وهو يندرج ضمن ما يسمّيه هاليداي ورقيّة حسن باسم روابط المخالفة[3] ليدعم التّناغم بينهما ويجسّد خاصيّة التّكامل.

تكون الفوارق بين المشاركين ضمن التّفاعلات التّكميليّة Symétriques complémentaires بينة جدًا، فيحتل أحدهما الموقع العالي في حين أنّ الثّاني يحتلّ الموقع السّفلي، وصفة (العالي) و(السّفلي) تفرضهما طبيعة الخطاب[4] كأن يكون الخطاب بين معلّم ومتعلّم أو خطاب الطّبيب مع المريض. وهذا ما يتجلّى بوضوح في حوار(الملك) والمؤدّب(غالياس) حيث أنّ الفارق الطّبقي التّراتبي واضح ومعروف، وعلى الرّغم من ذلك تميّز حوارهما بالانسجام والتّناغم، ليتحقّق التّكامل، فلا نجد سعيًا لفرض رأي أو دحض آخر، أو تقوية موقف وفرض سلطة.

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 136، 137.

[2] عبد الرّزاق حسين، مهارات الاتصال اللّغوي، مرجع سبق ذكره، ص 58، 57.

[3] ينظر: حافظ إسماعيلي علوي، التّداوليات علم استعمال اللّغة، مرجع سبق ذكره، ص 337.

[4] ينظر: دومنيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، مرجع سبق ذكره، ص24.

الملك: (يفيق من تأمله) إذن ماذا تنتظر يا غالياس؟ لم لا تذهب إلى الغار فتأتي بهؤلاء القديسين ضيوفًا كرامًا على قصرنا!

غالياس: (في حماسة) أصبت يا مولاي. أشهد أن ليس في ملوك المسيحيين من هو أشد تقوى ومسيحية منك!

الملك: (يستطرد في حماسة) لماذا لم تبلغ الرهبان ورجال الدين كلهم كي يقوموا بالشعائر والطقوس والمراسيم بما لم يسبق له مثيل. إنها لمناسبة تاريخية لا يمكن أن يرى نظيرها دهر من الدهور.

غالياس: أصبت يا مولاي. ..فلنذهب يا مولاي. ..فلنذهب[1]

حيث خاطب(الملك) المؤدب(غالياس) بفعل غير مباشر، تعجّب، يحمل قوّة إنجازيّة مستلزمة، الأمر، فبدا كأنّه يقترح عليه ولا يأمره، وذلك يُبرِز أنّ للمؤدّب مكانة لدى (الملك) وأنّه طرف مهمّ في الحوار، ليردّ(غالياس) بالموافقة مثنيًّا على قوّة إيمان(الملك) ليستطرد هذا الأخير مستفهمًا، لينجز فعل اللّوم بسبب تراخي(غالياس) عن إبلاغ الرّهبان ورجال الدّين لإقامة شعائر وطقوس الاستقبال فالحدث عظيم، ويوجهه لفعل ذلك، ليستجيب المؤدّب مبرزًا من جديد إصابة(الملك) في طرحه، مستعملاً ضمير الجمع في فعل مكرّر« فلنذهب» للتّأكيد على الاشتراك والإجماع والالتحام.

كما تظهر علاقة التّكامل في المقطع الآتي الّذي جمع بين(مشلينيا) وا(بريسكا)، بعدما جمع بينهما لقاء كان فيه تبادل الحوار مطولاً لأنّه كان يظن أنّها خطيبته، لكنّها أوضحت له حقيقة موتها وأنّها شبيهتها فهي حفيدة الجدّة(بريسكا) وحاملة لاسمها. فكان اختيار الأدوات والآليات اللّغويّة انعكاسًا للعناصر الّتي تشكّل في مجموعها سياقًا معينًا« برز من

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 60.

خلال لغة الخطاب وبمعرفته تفكك هذه اللّغة للوصول إلى المعنى المقصود أو الغرض المراد»[1].

مشلينيا: صدقت. .هذا مستحيل. .بقائي هنا.. مستحيل..

بريسكا: نعم... وإن كنت تأمل في النظر إلى وجهي فثق أني سوف أمنع عنك هذه الصورة وأحطم هذا التمثال.

مشلينيا: وأي نفع؟ لقد قلتها الآن: ليس بيني وبينك صلة ما

بريسكا: وهيهات لروح أحدنا أن تتصل بروح الآخر.

مشلينيا: نعم...نعم...بيننا الهوة السحيقة...هوة ثلثمائة عام!

بريسكا: بل شيء آخر..قلته أنت الساعة ولن أنساه: إن الآخرى ذات الصوت الملائكي أعمق قلبًا وأجمل وداعة وأصفى نفسًا ! إذن اذهب إليها يا هذا! فإن هذا الزمان كما قلت أنت لم يعد فيه صفاء في النفوس ولا عمق في القلوب ولا وداعة سماوية ولا شيء واحد من تلك الأشياء التي تحبها...[2]

يُلاحظ أنّ التّبادل تكاملي لم يكن فيه التّنازع سبيلاً، ولا فرض الرّأي هدفًا، إنّما كان التّوازي والتّكامل على الرّغم من وجود اختلافات، ليتّخذ كلّ منهما حجّة الآخر ركيزة لخطابه، فتحقّق التّواصل بينهما في سلاسة، فالتواصل الشّفهي هو تعديل يقوم به المتكلّم للبيئة السّمعية للمستمع، ونتيجة لهذا التّعديل يكوّن المستمع أفكارًا مشابهة لأفكاره[3] حيث استهله(مشلينيا) بإقراره وتسليمه بما سمعه من(بريسكا)، فكانت عبارة« **صدقت**» كفيلة بالإعلان عن الاتفاق منذ البداية، لينفي ما يجري فيه الظّن وهو البقاء في هذه الدّوامة

[1] عبد الهادي ظافر الشّهري، استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداوليّة، مرجع سبق ذكره، ص 06.

[2] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص142.

[3] ينظر: دان سبير، ديدري ولسون، نظريّة الصّلة والمناسبة في التّواصل والإدراك، مرجع سبق ذكره، ص20 .

موظفًا التّوكيد بالتّكرار(**مستحيل...مستحيل**)، لترسخ (بريسكا) طرحه وتقصي كلّ أمل قد يلامس شغاف قلبه قائلة «وإن كنت تأمل في النّظر إلى وجهي فثق أنّي سوف أمنع عنك هذه الصّورة وأحطم هذا التّمثال»، لتتعهد بأن تمنع عنه رؤية وجهها الّذي يذكّره بخطيبته؛ ليتحطم تمثالها الّذي يعيش في مخيلته وطيفها الّذي يلازمه، ليوظف استفهامًا **«أي نفع؟»** أفاد النّفي وهو« ما كان ظاهر التّركيب استفهامًا لكنّ المتكلّم يرمي إلى النّفي»[1] فكان أقوى توكيدًا وترسيخًا من النّفي الحرفي، لتتناغم (بريسكا) مع كلامه ذلك بلفظة **«هيهات»** الّتي أفادت استحالة الأمر، ليجري كلامه في ذات التّوجه ويأتي مؤسّسًا بحجج داعمة ليؤكّد موافقته على عمق الهوة بينهما« **نعم...نعم...بيننا الهوة السحيقة... هوة ثلثمائة عام!».**

فـــ(بريسكا) استطردت في الكلام بملفوظ حمل الكثير من المعاني الضمنيّة؛ نحو اللوم والاستنكار، مركزة على عبارة« **بل شيء آخر.. قلته أنت ولن أنساه، كما قلت أنت»** كمـــــــا حمّلت ملفوظها« **ذات الصّوت الملائكي أعمق قلبًا وأجمل وداعة وأصفى نفسًا !»** استنكارًا مزدرية بها وبه؛ ففي استعمال« **الأخرى، يا هذا!»** ازدراء وتقليل شأن، لتطلب منه الذّهاب إليها فلم يعد في الزّمان صفاء في النّفوس ولا عمق في القلوب، ولا وداعة سماوية ولا شيء واحد من تلك الأشياء الّتي تحبها؛ فالزّمان والنّفوس ليست كما عهدها قبل ثلاثمائة عام، لتنجز(بريسكا) أفعالا لغويّة غير مباشرة، وتنجح في تحقيق غايتها وإقناع (مشلينيا) الّذي استنتج المقاصد غير المباشرة، وفق ما توفر عليه السّياق من مؤشّرات واستند على الحدس والاستشعار« بالقوّة الانجازيّة وإدراك العلاقات بينها واستثمارها في السّياق المناسب»[2]، وهنا تبرز أهميّة السّياق في توجيه المتلقّى لفك تشفير الرّسالة، وتخيّر الأصح من بين الاحتمالات الواردة، وفي هذا ليس أبلغ من الاستشهاد بقول ابن القيم الجوزيّة: فهو يرشد إلى تبيّن المجمل وتعيين المحتمل والقطع بعدم احتمال

[1] الأزهر الزّناد، دروس في البلاغة العربيّة نحو رؤية جديدة، مرجع سبق ذكره، ص 111.

[2] عبد الهادي بن ظافر الشّهري، استراتيجيات الخطاب، مرجع سبق ذكره، ص60.

غير المراد وتخصيص العام، وتقييد المطلق وتنوّع الدّلالة. وهذا من أعظم القرائن الدّالة على مراد المتكلّم[1].

ليستفيق(مشلينيا) من وهمه ويدرك عمق الهوّة بين الواقع والخيال، ويتيقّن بأنّ قصّته مع (بريسكا) غدت من الماضي السحيق وأحداثها مؤرّخة في تاريخ المسيحية، ويتجلّى هذا في قوله :« **مشلينيا: نعم. ..نعم...الوداع!. يا...يا...لست أجسر! الآن أرى مصيبتي وأحس عظم ما نزل بي. ..إن بيني وبينك خطوة...وبيني وبينك شبه ليلة. ..فإذا الخطوة بحار لانهاية لها وإذا الليلة أجيال. ..أجيال. ..صدق مرنوش. ..لقد فات زماننا ونحن الآن ملك التاريخ. ..**»[2]، فقد تحقّق التّكامل بفضل كفاءة المتكلّم التّداوليّة، فكان التّناسق والتّناغم بين الكلمات والعبارات عاكسًا لمهارة المتكلّم في تكامل أجزاء الحوار.

وتظهر العلاقة التّكامليّة في التّبادل التّخاطبي الآتي:

« مر نوش (في عتب وتأنيب): أهذه أول مرة عرضت فيها نفسي للخطر؟ (مشلينيا لا يجيب) ألا تعترف مرة بما فيك من عيب المحبين !العمى والكفر والنسيان. أنت كذلك على الأقل! قل.

مشلينيا: (يهدأ) أعترف أنك عرضت نفسك للخطر من أجلي حقيقة.

مرنوش: وإذن؟ أفلا تسمح لي ببعض التبرم البريء في ساعة ضيقي!

مشلينيا: وأنا؟ متى كفرت بك؟

مرنش: إن الحب ليبتلع كل شيء حتى الصداقة وحتى الإيمان»[3]

[1] ابن قيم الجوزية، بدائع الفوائد، مرجع سبق ذكره، ص09.

[2] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 148.

[3] المصدر نفسه، ص 35.

فبذكر(مرنوش) سابقًا أفضاله على(مشلينيا) أسّس أرضية متينة تدعم موقفه؛ فمن كانت« تعوزه السّلطة أساسًا فإنّه يستحوذ عليها بالخطاب عبر آليّات الإقناع»[1]، حيث قدّم حججًا كثيرة على وقوفه إلى جانبه، ليباشر الحوار معه من جديد بحجّة أقوى، مستعملاً أفعال إنجازية، استفهام، وأسئلة مغلقة وهي« الّتي يحدّد فيها المرسل محور الحديث أولاً، ثمّ يحدّد إمكانيتين/إمكانات فقط ليختار المرسل إليه إحداها»[2] فتقتضي إجابة واحدة (نعم، لا) أو اختيار أحدى الإجابتين المقترحتين، كمؤشّر للتّوجيه الملزم**« أهذه أوّل مرّة عرضت فيها نفسي للخطر؟ (مشلينيا لا يجيب) ألا تعترف...»**، لينجح في جعله يصرّح قائلاً:**« أعترف أنّك عرضت نفسك للخطر من أجلي حقيقة»**، ليستغل ذلك في طلب تجاوزه لتبرمه في ساعات ضيق عابرة لنلمس دفاع(مشلينيا)عن نفسه**« وأنا؟ متى كفرت بك؟»** ليصرح (مرنوش) بأنّ حبه لـــ (بريسكا) طغى على الصّداقة وحتّى الإيمان، ليبرّر له أفعاله ويضفي عليها شرعيّة للتّأثير في(مشلينيا) وكسبه وتحقيق التّوافق بينهما، ليؤكّد هذا أنّ توفّر موقف مثالي للتخّاطب بتعبير هابيرماس قد ساهم في نجاح التّواصل و تحقيق التّوافق والاجماع:« فالسّلوك التّواصلي يخضع لدعاوي قبلية كليّة بغية خلق الظّروف المواتية للوصول إلى إجماع عبر صيرورة تبادل الحجج»[3]، فقد توفّرت فيه جملة من الشّروط؛ حيث جمع بين طرفين تساويا، جمعت بينهما علاقة صداقة قويّة وصادقة، ليُلمس التّوافق التّام بينهما، حيث تناوبا على الأدوار الكلاميّة(المتكلّم والمتلقّي) بالقدر نفسه من حرية عرض الأفكار، حاول فيها كلّ طرف تحقيق التّوافق دون تعصّب لفرض رأيه.

يملك المتكلّم الحرية في اختيار المسلك لتحقّق الاتفاق والإجماع لكنّ تلك الحرية ليست مطلقة؛ فهو مقيّد بعناصر سياقيّة سابقة على الخطاب، والّتي يوجزها الشّهري في سلطة اللّغة، المجتمع، مكان وزمان التلفّظ بالخطاب، وكذلك سلطة المرسل إليه الّتي

[1] عبد الهادي ظافر الشّهري، استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداوليّة، مرجع سبق ذكره، ص 243.

[2] المرجع نفسه، ص133.

[3] محمد نظيف، الحوار وخصائص التّفاعل التّواصلي، مرجع سبق ذكره، ص17.

يأخذها في الحسبان فلا ينتج خطابه جزافًا[1]، والأهمّ أنّ المتكلّم ينتج خطابه بوجود مراقب ضمني(المتلقّي)؛ حيث يضع في حسبانه استعدادات هذا الأخير الذّهنيّة والنّفسيّة، فيحرص على انتقاء الملفوظات والاستراتيجيّة البرهانيّة الملائمة والمعرفيّة وانطلاقًا من تخميناته وتوقعاته، يختار العبارات الملائمة وفي المقابل يفكّ المتلقّي تسنين الرّسالة الّتي استقبلها من المرسل ويقوم بقراءة ضمنيّة لطبيعته الذّهنيّة[2]، وبهذا المعنى فعمليّة الإنتاج والتّأويل عمل يتطلّب وعيًا وتخطيطًا وإدراكًا تامًّا للسّياق التّفاعلي، وكلاهما عمل مشترك لا فردي. ويلمس هذا في التّبادل التخاطبي بين (بريسكا) ومؤدّبها (غالياس):

غالياس: صدقت... صدقت يا مولاتي. إني أعجب بإيمانك هذا...

بريسكا: إياك وأن تشك يا غالياس...

غالياس: حاشا...يا مولاتي ! إني مؤمن... مؤمن...غير أن

بريسكا: ماذا؟

غالياس: غير أن إيمانك يبهرني. إنك تتكلمين كالواثقة بحقيقة ما تقولين. بل كمن رأت وعاشت مرة في ذلك العالم الآخر! لا يا مولاتي... إيمانك من نوع فوق طاقتي... وفوق طاقة البشر فهمه... و لعل صلتك بالقديس القديسين...أصدق يا مولاتي... مولاتي! ما هو الحب الذي يفعل هذه الأعاجيب...[3].

حيث أنّ غالياس يدرك تمامًا قناعات(بريسكا) وما يسيطر على تفكيرها فهي المحبّة والقديسة، فأنتج خطابه وفق ذلك حتّى أنّه أكدّ على إيمانه، وأنّ لتلك المفارقة وقعًا وتداعيّات.

[1] ينظر: عبد الهادي ظافر الشّهري، استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداوليّة، مرجع سبق ذكره، ص224.

[2] ينظر: حسن بدوح، المحاورة مقاربة تداوليّة، مرجع سبق ذكره، ص33.

[3] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص178.

بالنّظر إلى السّياق التّواصلي يتبين أنّ أطراف التخّاطب قد تمتعوا بنفس الحقّ في إبداء الرّأي والرّأي المضاد بمرجعيّة حجاجيّة متناقضة، فالتّواصل بهذا المعنى لا يخلو من نزاع؛ لأنّه يقوم على تبادل المصالح بين أطرافه وكلّ طرف يؤمن بأحقيّته في انتزاع تلك المصالح؛ فلا يمكن تصوّر الحجاج كآليّة تواصليّة هدفها الإقناع إلاّ ضمن وضع (الارسال - التلقّي)، يتوسل فيه المخاطِب لإقناع المخاطَب حججًا وأدّلة لتقويّة موقفه؛ فالإقناع كما يعرّفه القرطاجني هو:« حمل النّفوس على فعل شيء أو اعتقاده، أو التّخلّي عن فعله واعتقاده»[1] ويرى توماس شايدل(Thmas Seheidel) بأنّه محاولة واعيّة للتّأثير في السّلوك، وحسب هوارد مارتين(Howard Martin) وكنيث اندرسين(kenneth& andersen) أن كلّ اتّصال هدفه الإقناع وذلك أنّه يبحث عن تحصيل ردّ فعل على أفكار القائم بالاتّصال[2] وتحقيق هذا يقتضي تخيّر استراتيجيّة مناسبة وفعّالة، ويمرّ ذلك بمرحليتين متلازمتين ومتكاملتين هما:

- مرحلة عقليّة ذهنيّة تجريديّة:

وتسبق إنتاج الخطاب، حيث تنطلق من النّظر لسياق التّواصل بكلّ عناصره، يليها تخيّر العلامات والوسائط والمعينات بما يحقّق القصد.

- مرحلة التّجسيد التّلفظي:

وفي هذه المرحلة يتمّ إنتاج الخطاب، ليغدو مُجسِدًا لاستراتيجيّة ما وليُنجز به فعلاً.

والملاحظ أنّ الاستراتيجيّة الحجاجيّة كانت الأكثر استعمالاً، كون الإقناع عمل عقلي في ممارسته لكنّه يعتمد على اللّغة في تمثيله« ممّا يسهم في استثمار قالبي المنطق

[1] أبوالحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط03، 1986، ص 20.

[2] محمد العبد، النّص والخطاب والإتصال، مرجع سبق ذكره ص149.

واللّغة بالدّرجة الأولى والتّأثير فيها، ويكون طوعيًا»[1]. ويتجلّى هذا في خطاب(بريسكا) ليعكس مهارتها التّواصليّة؛ فعندما لمست عدم تسليم(مشلينيا) بالحقيقة ورفضه التّصديق وقبول الواقع لجأت لاستعمال الخطاب الحجاجي، موظّفة الحجج القويّة المتلاحقة لإقناعه «فالغاية التّي ينشدها المشاركون في الخطاب تتوقّف بطبيعة الحال على نوع الخطاب»[2] مركّزة على الفارق الزّمني والعمري بينهما، ومستندة على إخلاصه لخطيبته، مستعملة الإشارات البصريّة ولغة الجسد، مستثمرة الخطاب التّلميحي والّذي« ينجز أفعالا لغويّة غير مباشرة وذلك بالحدس بقواها الإنجازيّة وإدراك العلاقات بينها»[3]، وخصوصًا بالاستفهام التّقريري فأحسنت التّوظيف في السّياق المناسب فلمّحت عن القصد بين ثنايا الخطاب المباشر لينتج عنه دلالة مستلزمة فهمها(مشلينيا) فكما قال أحد البلغاء« ربّ كناية تغني عن إيضاح وربّ لفظ يدلّ على ضمير»[4].

فـــ (بريسكا) قد أقحمته بذكاء في دائرة الخيانة باستعمال لغة الجسد؛ ليغدو الجسد معطًا ماديًّا وعلامة أيقونية ساهم في استحضار عوالم خيالية إلى الواقع (أهمّها صورة بريسكا الجدّة)، ليتفاعل بشعوره وسلوكه حركةً وسكونًا، وكون اللّغة الصّامتة تمثّل جوانب أداء مفعمة بالحيويّة، وناضحة بالتّأثير، ومالا نجرؤ على البوح به من خلال اللّغة المنطوقة نتمكّن من إظهاره بالإشارة[5]، وهذا ما لا يقبله المخلص المستميت نبيل الخلق (مشلينيا)، ولتذكي النّار في مخيلته تناديه مزدريّة قاصدة تحسيسه بالذّنب والخزي(**يا خطيب جدّتي، يا حبيب جدّتي**) لتنجح في ما خطّطت له، ليعبّر مرتاعًا بلغة جسده ويخفي وجهه براحتيه لتكون هذه الحركة أو الإشارة كما يراها جون لاينز(J. Lyons) وغيره من

[1] عبد الهادي ظافر الشّهري، استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداوليّة، مرجع سبق ذكره، ص243.

[2] ينظر: دومنيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، مرجع سبق ذكره، ص29.

[3] عبد الهادي بن ظافر الشّهري، المرجع السابق، ص60.

[4] عبد الرّزاق حسين، مهارات الاتصال اللّغوي، مرجع سبق ذكره، ص 63.

[5] المرجع نفسه، ص58، 57.

علماء الدّلالة المحدثين القوّة اللاكلاميّة في الحدث الكلامي[1]، لتعبّر عن خجله وهروبه من مواجهة الموقف ويرفض حتّى تصوّر الأمر، ويصرّح بلغته الملفوظة بالنّداء مستنكرًا:« **يا لفظاعة ما تقولين !....»**، وبأنّه في زمان غير زمانهم كما قال(مرنوش) فقد أصبحوا جزءًا من التّاريخ، ليودّعها غير قادر حتّى على تلفّظ اسم(بريسكا) الّذي أربكه مدركًا مصيبته.

وقد نجحت(بريسكا) في ما أرادت تبليغه، سواء في ما قالته فعليًا أو ما ضمنته في طيات خطابها، فالخطاب المسرحي حسب عمر بلخير هو غالبًا عبارة عن مجموعة من الأقوال، ذات أبعاد تلميحيّة تتشكّل من الافتراضات المسبقة والأقوال المضمّرة[2]وقد وفّق (مشلينيا) في تأويل منطوقاتها فكان التّطابق بين ما قصده وما فهمه. ليكون الكلام المتبادل عمل تعاوني لعب فيه السّياق ووضعية التّواصل دورًا مهما في تأويل الملفوظات واستنتاج مالم يصرّح به.

بريسكا: (تشير إلى يده) أليست هذه اليد ذاتها التي وضعت هذا الصليب على صدرها هي منذ ثلثمائة عام!...

مشلينيا: ثلثمائة عام!.

بريسكا :وهاتان الذراعان الفتيتان أما التفنا حول خصرها المرهف الدقيق؟!...

مشلينيا: ماذا تقولين؟

بريسكا: وهاتان الشفتان ومازالتا، مع الأسف، جميلتين...ومن يدري. ..لعلهما أيضا...

مشلينيا: اسكتي...

[1] خلود العموش، الخطاب القرآني دراسة في العلاقة بين النّص والسّياق، مرجع سبق ذكره، ص 42.

[2] عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النّظرية التّداوليّة، مرجع سبق ذكره، ص 112، 113.

بريسكا: ممَّ خفت يا خطيب جدتي!؟

مشلينيا: هذا. ..مروع!...

بريسكا: والآن بعد هذا كله تكاد تلمس جسدي هذه اليد وهاتان الذراعان و....

مشلينيا: كفى. ..كفى. ..!

بريسكا: (تشير إلى جسدها) نعم...هذا الجسد ! انظر يا حبيب جدتي. ..ألا تعرف كم عمره؟عشرون ربيعا فقط.

مشلينيا: (يخفي وجهه براحتيه) يالفظاعة ما تقولين!....

مشلينيا:...الوداع !يا...يا...لست أجسر! الآن أرى مصيبتي وأحس عظم مانزل بي. ..صدق مرنوش. ..لقد فات زمننا ونحن الآن ملك التاريخ. ..الوداع![1]

كان للعاطفة جانبها التّأثيري في نفس(مشلينيا)، ونجحت(بريسكا) في بعث تلك العواطف وتحريكها، فانعكست في ردود أفعاله والتّأثير في أفكاره وسلوكه، فبدا ضعيفًا، وكان نهي(مشلينيا) التماسًا وتوسلاً في سياق خوف وحرص واضح، فلم يملك في هذا الموقف إلاّ التّوسل والاستجداء والرّجاء، وكان التّلميح الأنسب والأبلغ من التّصريح، لتجاوز استجابات قد تكون في غير صالح(بريسكا) وحقّق خطابها غرضين جاعلاً:« الخطاب أكثر تبليغًا، تجنب ما من شأنه الإساءة المباشرة [2]، وهذا يعكس كفاءتها التّواصليّة

يمكننا بناء على ماتقدّم تلخيص الآتي:

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 146-147-148.

[2] ينظر: كمال غانم، الخطاب المسرحي بتحديد المصطلح، جسور المعرفة، جامعة حسيبة بن بوعلي الشّلف، جوان 2017، ع10، ص413.

– يمكن وصف الحوار بأنه العنصر الجوهري في بنية الخطاب المسرحي ومظهره الشّكلي، فالتّبادل يمثّل الوحدة الحواريّة الدّنيا المكوّنة للتّفاعل، والمظهر الحواري الأساس الّذي يجمع أطراف الحوار، فهو العنصر الإجرائي المؤسّس للعلاقة.

– ينطلق التّفاعل التّواصلي من المشاركة لتكون بداية لتفعيل الكلام ودافعًا لأطرافه للانخراط في تبادلات تخاطبيّة.

– بتعدّد أهداف التّواصل واختلاف مقاصد أطراف المحادثة، يستحيل الحوار إلى حالات عدّة، حسب التّوازنات بين أطرافه(الاتفاق، التّنازع، التّكامل، التّقابل)، فالسلوك التّواصلي غالبًا ما ينطلق من مبدأ خلق الانسجام والتّوافق؛ فالاشتراك في الرّأي، وتوحيد التّوجهات والمواقف مطلب تسعى إليه الأطراف المشاركة ليكون الإجماع، وقد تُخفق أطراف التّخاطب في تحقيق الانسجام، فيفضي ذلك للاختلاف والتّنازع، حسبما يؤوّل إليه التّبادل الحجاجي سواء كانت الانطلاقة من تقارب أو تباين المواقف.

– الحالات الّتي يستحيل إليها الحوار تتميز بعدم الثبات؛ فقد يختلف السّياق عما كان عليه في البداية؛ فوارد أن ينطلق التّخاطب من تباين في المواقف ليتحقّق الاتفاق والإجماع بعدها، حيث تساهم المعلومات والسّلوكات المعتمدة في التّفاعل في تحويره.

ثانيا: تجليّات التّواصل غير اللّفظي في محادثة مسرحيّة أهل الكهف:

استمدّت المحادثة وجودها وحافظت على استمراريّتها من خلال تبادل الأدوار الكلاميّة بين الأطراف المشاركة في التّخاطب، فالعلاقة الّتي تضمنتها عبارة عن مُخَاطِب ومُخَاطَب، ربط بينهما رابط التّبليغ المباشر، حيث استعملا كلّ وسائل التّعبير، واشتركت جميع الحواس في عمليّة التّبليغ والتلقّي، ليتجاوز بذلك العرض النّص كوسيلة التّبليغ الخطابيّة، حيث تمّت المحادثة ضمن جملة من السّياقات، وليتحقّق ذلك يتوسّل المتكلّم كلّ الأنظمة الدّلالية سواء اللّغويّة أو غير اللّغوية لإفهام المخَاطب مضمون الكلام، فأفضى تقصي المعنى إلى بروز أهميّة السّياق الموقفي الّذي يحتضن العمليّة التّواصليّة، وتشتغل بوساطته الدّلالة وتتحقّق المقاصد، بما يشمله من عناصر لغويّة، ومعينات غير لغويّة ترافق الكلام، حيث تنشأ الدّلالات كما يقول علماء الدّلالة« بطريقة سياقيّة تتحكّم فيها القرائن الحاليّة الّتي تصاحب عمليّة الكلام إلى جانب القرائن الخاصّة بنظام اللّغة الّتي يدركها المتلقّي عبر معرفته بذلك النّظام»[1].

ويشمل السّياق المقامي عند فيرث حركات اليدين والوجه وطريقة الجلوس؛ ليمثّل المفتاح الّذي يفسّر في رأيه الكثير من العمليات المصاحبة لأداء اللّغة لدى كلّ من منتج الكلام ومتلقّيه ضمن الوظيفة التّواصليّة للّغة[2]، والمتلقّي مُطالب بإعادة تركيب العلامات المختلفة ليظفر بالقصد، وينعت كريغ(Craig) ذلك التّشارك الّذي يمثّل وجود المسرح قائلاً« إنّه مصنوع من الحركة الّتي تشكّل ضمير الفنّ عند الممثّل، ومن الكلمات الّتي تشكّل جسم المسرحيّة، ومن اللّون والخطوط الّتي تمثّل روح الدّيكور المسرحي، ومن

[1] Firth, papers in linguistics, p 68

نقلاً عن: خلود العموش، مرجع سبق ذكره، ص30.

[2] المرجع نفسه، ص30، 31.

الإيقاع الّذي هو ركيزة الرّقص»[1].

ومن النّادر وجود إبلاغ دون حضور عناصر غير لفظيّة مصاحبة للكلام، حتّى أنّ أمبرتو ايكو يستبعد وجود إبلاغ لساني بحت فالإيماءات ليست مجرّد عناصر إضافيّة ومكمّلة لعناصر لفظيّة، فلا يمكن اختصارها في معادل لفظي يعوّضها ويُبلّغ بنفس القوّة، نفس المضمون[2]، وهذا يؤكّد تلازم الملفوظ وغير الملفوظ، وصعوبة الفصل بينهما إلاّ أنّ خضوع هذا الأخير للعرف والاتفاق جعله أكثر مقبوليّة واستعمالاً وسرعة في التّبليغ والفهم. فمن الصعب الفصل بين اللّغة المنطوقة وغير المنطوقة في المحادثة ضمن الخطاب المسرحي، وكلّ ما هو حاضر ومنظور هو علامة دالة وهذا ما جعل بافي يصفها ببيئة خاضعة نوعًا ما للترميز[3]، فمعرفة مقاصد المتكلّم يتمّ برصد لغته المنطوقة، وإيماءاته وحركاته، الّتي تتلاءم مع استراتيجيّات خطابه، ليستند إليها المتلقّي، إضافة إلى بعض المعطيات السّياقية لتّأويل الخطاب وفهمه والتّفاعل معه.

لذا سيحاول البحث رصد الإيماءات ومظاهر لغة الجسم لمعرفة المقاصد المتجليّة في الخطاب المسرحي، ولمس دلالة التّواصل غير اللّفظي وأثره التّواصلي، ليُبرز دوره وأهميّته؛ فنجاح عملية التّواصل وتبليغ القصد بشكل سليم مرهون بمسألة اختيار القناة الأنسب بحسب المقام.

1- التّعبيرات الوجهيّة:

إنّ أوّل ما يواجه أطراف العمليّة التّخاطبيّة هي التّعبيرات الوجهيّة. والّتي تمثّل رسائل تواصليّة تُستشفّ من ملامح الوجه، فكانت وسيلة تعبير فعّالة ضمن المحادثة في مسرحيّة أهل الكهف حضرت بقوّة في جلّ المشاهد، تواصل من خلالها أطراف التّخاطب،

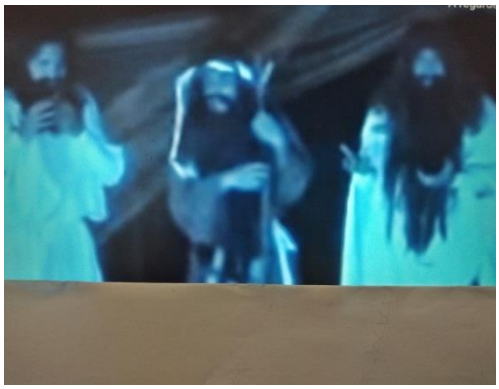
[1] باتريس بافي، معجم المسرح، مرجع سبق ذكره، ص92 .

[2] أمبرتو إيكو، السّيميائيات وفلسفة اللّغة، مرجع سبق ذكره، ص 204، 205.

[3] باتريس بافي، المرجع السابق، ص276.

فقد مثّلت مرآة عاكسة لأحاسيسهم ومشاعرهم على تباين أقسامها، وتراوحت تلك التّعبيرات الوجهيّة في دلالتها بين الإيجابيّة أو السّلبيّة؛ لتعكس الحزن، الفرحة، اليّأس، الاطمئنان، الرّفض والاستحسان... لتكون وسيلة تواصل ناجعة.

ففي المشهد الّذي جمع الثّلاثة في الكهف أظهرت التّعابير الوجهيّة حالات انفعاليّة تواصل من خلالها أطراف المحادثة، فالوسائط غير اللّفظية تكتسي أهميّتها من مميّزاتها؛ فهي تملك القدرة على التّبليغ المباشر والسّريع. وتتعدّد تسمياتها استنادًا لخصائصها تلك فجو نافارو(Joe Navvaro) يفضّل أن يشار إليها بالتّصريحات[1] فهي تصرّح مباشرة وتُظهر ما في النّفس.

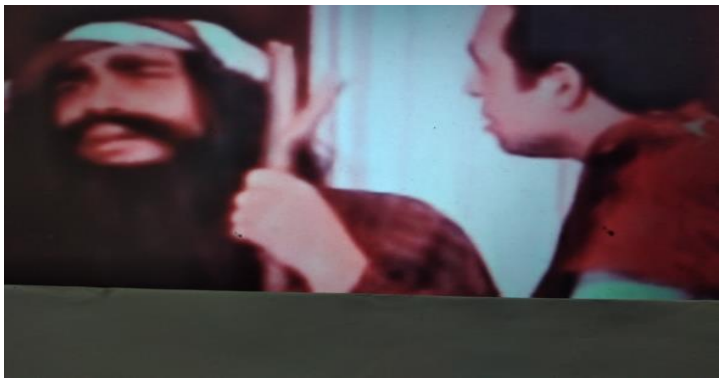


[1] زهرة وهيب خدوج، لغة الصّمت دراسة لغة الجسد وفنونها في عالم الأعمال، مرجع سبق ذكره، ص81.

فقد كانت ملامح الوجه دالّة على الذّهول والاستغراب لتستثير الفضول وتفتح باب التّخاطب، حيث تنبّه(يمليخا) بعد خروجه إلى السّوق بغرابة أشكالهم مقارنة بهيئة النّاس في ذلك الزّمان، فكانت تعابير وجهه رسالة صريحة تواصل من خلالها مع رفيقيه، ففعّلت التّخاطب والنّقاش بينهم، ليتمّ إعمال الحواس بالنّظر إلى الأظافر المفرطة في الطّول وتحسّس الشّعور المدلاة واللّحى المرسلة، لتفصح أكثر عن حجم الاستغراب الّذي ألمّ بهم وارتسمت على صفحات وجوههم نظرة الشّرود والذّهول ممّا يرونه على أنفسهم، ولم يكن لهم عهد به في سابق حياتهم، ليتمّ التّواصل بينهم عبر قراءة متبادلة لتلك التّعبيرات الوجهيّة، ليتمّ الافصاح عن مبعث الاستغراب والذّهول، فالحواس تعطّلت وهم في سبات عميق وظلام أقصى كلّ تفاعل، ليتمّ بذلك تفعيل جميع وسائل التّعبير ويتحقّق التّفاعل التّواصلي بينهم لوصف حالتهم بحثًا عن تفسير مقنع.

مشلينيا:...ألا تذكر أني أتيته حليقا؟ ها أنذا الأن ولحيتي مرسلة وشعري يتدلى. ما تنبهت إلى ذلك إلا الساعة وأنا أحك رأسي بظفري...

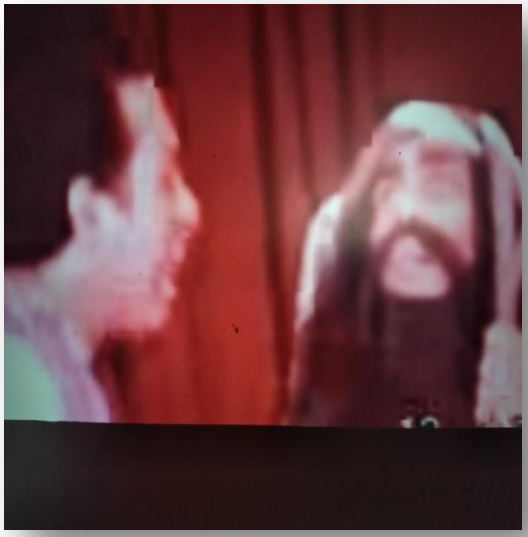
يمليخا: نعم. نعم. أنا كذلك لحظت وأنا أخرج قطعة الفضة للرجل أن أظافري طويلة على هيئة لم أعهدها من قبل... نحن هنا في الظلام لا نلحظ شيئا ولا يرى أحدنا الأخر مرنوش: (يتلمس رأسه) صدقتكما....هذا عجيب انظر يا مشلينيا لو كنت تبصر في الظلام...[1]

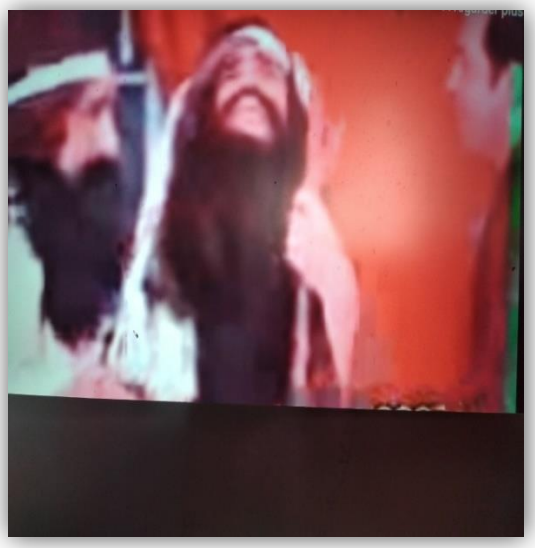


[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص41.

وفي نهاية الفصل الثّاني يظهر(يمليخا) منهارًا وملامح اليّأس التّام على وجهه، وبدت عليه الاستغاثة، فعند خروجه من الكهف صُدم وارتعب من العالم الّذي وجد فيه نفسه غريبًا ومحطّ أنظار الجميع ومبعث استغرابهم وذهولهم، فكانت تعابير الوجه متكاتفة مع كلّ عناصر التّعبير الأخرى لسان الحال النّاطق أكدت المعنى ورسخته في الأذهان ليؤدّى المعنى بملامح الوجه وحركة الجسم ونظرة العين، والهيئة. ..

ويظهر الوجوم على وجه(مرنوش) و(مشلينيا) وملامح الحزن البالغ عليهما لرؤية (يمليخا) وقد انهار ورفع عينيه إلى السّماء بعدما تجرّد من كلّ قوّة وعون، وبات يحسّ بأنّه غريب بينهما، ليدنو منه(مشلينيا) متعاطفًا ويتجلّى ذلك على ملامح وجهه وكذا نبرة صوته محاولاً استنطاقه علّه ينفّس عنه ذلك الضّغط.





مشلينيا:. .. يمليخا؟ ألا تسمعني؟ ألا تجيب عن سؤالي؟

يمليخا: بالله لا تسألني الآن شيئًا

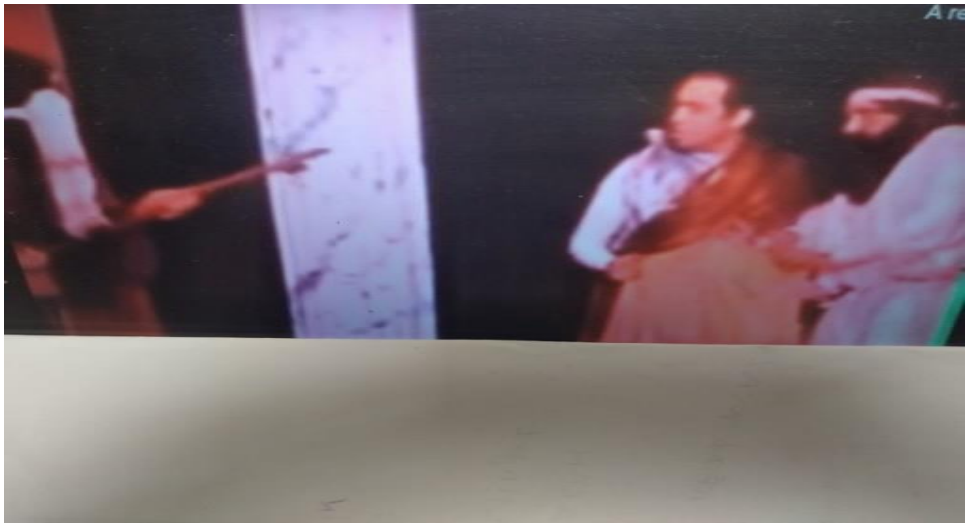
مشلينيا: لماذا؟

مرنوش: تكلم يا يمليخا؟

يمليخا: (في حدة) قلت لكما لا تسألاني الآن شيئًا لقد صرتما أنتما غريبين عني...[1]

ويُظهر المشهد أنّ العرض كما نعته باتريس بافي قادر على الإيهام* فالخشبة تمتلك « وسائل قويّة لإنتاج الوهم سرديّة بصريّة لغويّة»[2]، فلا يتحقّق العرض إلا بتنسيق كلّ العناصر وفق ما يخدم صياغة الدّلالات، ليتمكّن المتلقّي من القراءة وفكّ التّرميز.

ويصرخ(يمليخا) مصرّحًا برفض التّواصل معهما، ويفقد بعدها صبره وتثور ثائرته ويهاجمهما بضراوة، ويُشهر عصاه في وجهيهما متوعدًا ليغادر إثرها القصر ويعود إلى الكهف وحيدًا.



وتحضر تعبيرات الوجه الإيجابيّة في المشهد الّذي جمع(بريسكا) بـــ (مشلينيا) والّذي أفصح فيه عن مكنونات نفسه ومشاعره مسهبًا في وصف كلّ الأحاسيس الجميلة نحوها، فأظهرت ملامح وجهها أنّها مأخوذة بكلامه في غير استنكار، فقد بدا أنّها استحسنت ما

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص88.

* الإيهام illusion انطباع أو إدراك لا يطابق الواقع وينتج عنه ابتكار عوالم تخيلية. ويرى سعيد علوش أنّه أحد مقومات العمل الفني والأدبي القائم على تصوير ما هو متخيل، أي إنّه عملية متعلقة بتصوير الواقع الّذي بينه العمل (ينظر: سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، مرجع سبق ذكره، ص 92).

[2] باتريس بافي، معجم المسرح، مرجع سبق ذكره، ص 226.

سمعت منه من خلال تعبيرات وجهها الدّالة على الفرحة والسّرور دون أن تشعر؛ فكانت ردود أفعالها فطريّة لا إراديّة، لتنعته ببطل المآسي الإغريقيّة الّتي كانت تطالعها خفية عن (غالياس) وهي صغيرة. ليتظاهر(مشلينيا) بالفتور والهدوء متصنّعًا ملامح اللاتأثّر مسيطرًا على انفعالاته مذكّرًا إيّاها بعهد الخطبة الّذي جمعهما، فتظهر الحسرة على تعبيرات وجهها وتتأسّف.

فالوجه هو المعبّر عن مكنونات النّفس دون كلام، حيث يقوم بوظيفة اتصاليّة وينقل لنا وعنّا الأحاسيس والمشاعر، لدرجة إمكانيّة« قياس ومعرفة درجة مشاعر ومواقف الآخرين من خلال ما يرتسم على وجوههم من علامات»[1]، حيث أظهرت ملامح المتخاطبين في مشاهد عديدة في مسرحيّة أهل الكهف عواطف متباينة تلاءمت مع الّسياق التفاعلي للمحادثة، ولعبت دورًا في العمليّة التّواصليّة؛ حتّى أنّ تعبيرات الوجه تصبح مصدر قلق إن لم تفصح عمّا في دواخل النّفوس، فهذا(مشلينيا) يستوقف رفيقه قائلاً: **«مرنوش. مرنوش! أريد أن أفهم. إني خائف. إني أرى في وجهك أشياء لا أدركها.»**[2] فتعبيرات وجه (مرنوش) أصبحت صمّاء غامضة أوحت بالحياديّة، لتشكّل عائقًا يقصي كلّ تواصل بينه وبين رفيقه، وهذا ما يبرز دورها في تفعيل التّواصل بين أطراف المحادثة وقوّتها التّبليغيّة.

[1] عبد الرّزاق حسين، مهارات الاتصال اللّغوي، مرجع سبق ذكره، ص59.

[2] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص112

وتظهر في نهاية الفصل الأول مشاعر الخوف والهلع، متجليّة في ملامح أوجه أهل المدينة، وصيحاتهم المكتومة واضطراب نظامهم، ليتقهقر جمعهم عند رؤية الثّلاثة فيختصر كلّ ذلك التّفوه بكلمة أو اصدار صوت غير« **أشباح، موتى**»، ويظهر الثّلاثة ساهمين جامدين لا يفقهون ما سمعوا ولا يجدون لما يحدث تفسيرًا.

الملك: أتؤمن إذن بهذا يا غالياس؟

غالياس (في حماسة وفرح): كل الإيمان يا مولاي. نعم، الآن لا ريب عندي في أنهم هم ولقد أظهرهم الله في عصرك السعيد يا مولاي لأنك مسيحي مؤمن بإله واحد ولأن عصر عصر المسيحية الزاهرة.

الملك (في فرح): ما أسعد حظي لو أن ما تقول صحيح !

غالياس (في فرح كذلك): صحيح يا مولاي. هم. هم. ثلاثة رابعهم كلبهم [1]

لقد كشفت ملامح وجهيّ المتخاطبيْن خوالج النّفس وما يعتريها من مشاعر الفرح لتتلاءم مع ملفوظاتهما المليئة بعبارات السّعادة، وأظهرت ملامح الوجه دهشة وذهول(مشلينيا) واستنكار(يمليخا)، واضطرابه الّذي أثار الشّكوك لدى(مرنوش) فظهر الارتياب في نظراته، كما أعانت تعبيرات وجه(مشلينيا)و(مرنوش)على فهم قصده الضّمني وهو التّهكم.

« مشلينيا: (في شبه دهش) مرنوش! أسامع؟

مرنوش: (في شبه تهكم) وأنت ماذا فهمت منه؟

يمليخا: (مستنكرًا) اللهم رحماك؟ (ينهض)

يمليخا: (في تردد) إلى. ..إلى...إني أحس الجوع. إني أحس الجوع. ألا أذهب إلى المدينة تحت ستر الظلام أحضر طعاما لكما ولي...؟

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص56.

مرنوش: (في ارتياب) وهل ستعود إلينا؟[1])

وفي المشهد الآتي الذي حضر فيه الفتية بين يدى الملك :

بريسكا: (لا تكاد تراهم حتى تصيح صيحة مكتومة وتتمسك بأهداب ثوب غالياس) رباه

مشلينيا: (لا يكاد يرى الأميرة حتى يصيح صيحة خافتة غير متمالك) بريسكا!

مشلينيا: بريسكا؟

بريسكا: (في خوف) إنه ينظر إلىّ نظرات غريبة... [2]

الواضح أنّ تعبيرات وجه(مشلينيا) في هذا المشهد جسّدت انبهاره وذهوله عند رؤيةا(بريسكا)، والحقيقة أنّه انفصل عن الجميع فحضوره معهم ماديًّا فقط، أمّا فكره وروحه فمتّصلة بـــ (بريسكا) الّتي بدت بدورها ذاهلة مرتعبة، فلشدة التّركيز انفتحت العيون تعجّبًا حتّى باتت النّظرات حادّة مخيفة وخصوصًا مع تلك الهيئة الّتي كان عليها الثّلاثة، فأرعبت(بريسكا) من نظرات (مشلينيا) المصوّبة نحوها.

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص27 .

[2] المصدر نفسه، ص64.

لقد كشفت تعبيرات الوجه الحالة النّفسيّة لأطراف المحادثة، فأظهرت تعابير وجه (غالياس) وهو متوجّه نحو(مشلينيا) الحذر والحيطة النّابعيْن من خوفه وترقّبه ليهرع نحوه وتتبدّى لهفته لسماع جديد الأخبار، وتترجم تعابير وجه(مشلينيا) سأمه من الوضع وضيق أفقه، ليطرق(غالياس) برأسه وتبدو عليه مشاعر الخوف. فعبرّت لغة الجسد في مجموعها بوضوح وجلاء، عن التحوُّلات النّفسيّة والانفعاليّة المختلفة، الّتي تصاحب وسيلة الاتصال اللّغويّة[1] وكانت تعبيرات الوجه وايماءاته أقوى تبليغًا عن مكنون الصّدور لأنّها أسرع فهمًا من طرف المتلقّي؛ فهي محكومة بنفس السّنن والمضامين العرفيّة المتّفق عليها حتّى أنّ عبد الرزاق حسين يجعل فهم الرّسالة يتوقّف على« مدى تعدّد وتنوّع وتكامل الإشارات الّتي تحمل الرّسالة فالّتي« تُنقل بواسطة الصّوت والصّورة تكون في أغلب الأحيان أوضح من الرّسالة الّتي يتمّ نقلها بإحدى الوسيلتين فقط»[2] فلا وجود لمعادل لفظي يُبلّغ مضمونها بنفس القوّة والتّأثير إنّها تُفصح وتُظهر بإيجاز.

وفي المشهد الموالي يظهر(مشلينيا) وتعابير الضّجر ونفاذ الصّبر وفقدان القدرة على المقاومة مرتسمة على ملامح وجهه ليكون ذلك كافيًا لكبح المؤدّب(غالياس) عن التخّاطب معه فاكتفى فقط بمناداته بـــ« **أيّها القدّيس!...**» هذه العبارة المقتضبة الّتي يتوارى خلفها تردّده وخوفه من ردّة فعله، حاول من خلال تكرارها تنبيهه من غفلته وجموده، وأراد بها اختبار مدى استعداده للتّواصل معه، لكنّ(مشلينيا) مهووس بـــ (بريسكا) ولا يشغل باله غير أمرها.

«مشلينيا ينظر نافذ الصبر بين العمد، الوقت الليل والمكان مضيء يظهر غالياس في حذر... يهرع نحو غالياس في اهتمام ما وراءك؟، غالياس يطرق في خشوع أين الأميرة؟

[1] محمّد جواد النّوري، لغة الجسد علم الكينات دراسة نظرية تطبيقية، مرجع سبق ذكره، ص 97، الموقع الإلكتروني: https://books.google.dz، تاريخ الزّيارة:2021/12/27، التّوقيت 08:15.

[2] عبد الرّزاق حسين، مهارات الاتصال اللّغوي، مرجع سبق ذكره، ص 49.

غالياس (في تردد ورعدة) أيها القديس!...

مشلينيا: (في سأم وضيق) دعني من "أيها القديس" أخبرني أنت ماذا قالت. أخبرني بالله. ..تكلم...

غالياس: (مطرقا في خشية) أيها القديس...[1]

وفي المشهد الذي دار فيه الحديث بين (مشلينيا) و (مرنوش) بشأن الراعي

مرنوش: إن صاحبك الراعي خلّي. فما يضره أن يمنح قلبه كله لله أو للشيطان

مشلينيا: (في تأمل أو كمن يقنع نفسه)أصبت...[2]

فملامح (مشلينيا) وتعبيرات وجهه عكست استغراقه في التّفكير، لتكون إجابته المقتضبة دليلاً على ذلك.

فتعابير الوجه مكّنت من استشعار ما يعتري النّفس من مشاعر و ما يجول من الذّهن من أفكار- نسبيًّا - لتحديد مسار التّواصل فتفعّله أو تفصل بين أطرافه وتلغي كلّ تبادل كلامي، ففي مشهد خروج (يمليخا) من الكهف لابتياع الطّعام والتقائه بالصّياد الّذي كانت

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 93.

[2] المصدر نفسه، ص31.

تعابير وجهه ذات دلالات سلبيّة(خوف، ارتياع واندهاش...) حتّى أنّ(يمليخا) قال: «**حسبت بالرجل** مسًّا **فخطفت منه قطعتي وابتعدت عنه وهو يتبعني بنظرة عجب واستطلاع وخوف**»[1]، فقد بدا الخوف في ملامح وجهه والتّوجس والحذر من خلال تعامله ؛ فنظراته الدّهشة وتأمّله لقطعة النّقود القديمة و تلعثمه في الكلام، كانت كافية لقطع التّواصل بينهما، فحتّى تواصله البّصري كان بدافع الفضول لمعرفة هذا الكائن الغريب، الّذي ظهر فجأة أمامه فكان الذّهول والجمود اللاإرادي، ليفرّ فور استجماع قواه هاربًا متشبّثًا بصهوة حصانه.

وحيث أنّ السّنن هي مجموعة الرّموز والعلامات والقواعد المنظّمة لها.... والمستخدمة في نقل المعاني التّي تتضمّنها الرّسالة كالكلام والإشارات وملامح الوجه. يشترط امتلاكها والقدرة على تفكيكها وفهمها،وفي هذا الشأن يقول جوزيف دوفيـــــطو (J. duffyto)*.:« كي تتواصل الأطراف المشاركة في الحوار يستلزم الأمر امتلاك قدرة لفهم علامات الطّرف الآخر ومعرفة استعمالاتها المختلفة وكذا الدّلالات المختلفة الّتي تحملها»[2] ولأنّ تعبيرات الوجه أقوى وسيلة للتّواصل وأقوى صوره، فقد تكون كافية لتختزل الكثير من الكلام ويتمّ التّواصل بين الأطراف من خلالها بصورة رائعة تأخذ الألباب، لكنّ ذلك يتطلّب وجود علاقة قويّة بين الأطراف ومعرفة مشتركة بينهم، ليكون التّسنين وفكّ تشفير الرّسالة مشتركًا وهيّنًا، فتأتي الملفوظات للتأكيد. ففي مشهد يجمع الملك والمؤدّب والأميرة حيث خيّمت مشاعر الخوف والفضول على مجلسهم في القصر، يتجسّد ذلك بقوّة في تعبيرات وجه(بريسكا)، لتفصح بعدها عن ما يدور في ذهنها بأسئلة

---

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 40

*كوميدي وكاتب من مواليد في نيويورك 1968، خريج 1990 من جامعة فيرفيلد، شارك في العديد من البرامج التلفزيونية والعروض، وهو عضو في فريق المناقشة في عروض مثل تشيلسي في الآونة الأخيرة ودورة نصف نهائية في الموسم الخامس من فيلم أن بي سي آخر موقف كوميدي، وضيفًا منتظمًا على العين الحمراء لقناة فوكس نيوز، وككاتب ساهم جو في مجلة ماكسيم، MTV، والفيلم حائز على جوائز كثيرة

[2] حسن بدوح، المحاورة مقاربة تداولية، مرجع سبق ذكره، ص36.

متتابعة متعطّشة لمعرفة الحقيقة لتكون شرارة التّواصل بينهم، وتبدو مظاهر التّركيز على ملامح وجه(الملك) ليصرّح باشتراكه معها في التّساؤل، ويظهر على ملامح(غالياس) الاستغراق في التّفكير واسترجاع لما قرأه ليردّ بأسئلة تقريريّة

« بريسكا: (في خوف وحب استطلاع) ولكن أين كانوا؟ وهل لبثوا أحياء طول هذا الزمن؟ !

الملك: (مصادقا) نعم يا غالياس أجب ! أعتقد أنهم مكثوا بالغار أحياء أكثر من ثلثمائة عام !!

غالياس: (بعد تفكير) ولم لا؟ من يدري؟ ألم يبلغك يا مولاي ما جاء بكتب الهند؟»[1] **لتكون تعبيرات الوجه وسيلة التواصل ورابطًا قويًا بين الثلاثة بلغت المقاصد وحققت الغايات.**

مما لا شكّ فيه أنّ لتعبيرات الوجه أثرًا في إنجاح التّفاعل التّواصلي وتوجيه مسار التّخاطب، بل وكبحه في بعض المواطن. ففي بداية الفصل الثّالث أظهرت ملامح (مشلينيا) وتعابير وجهه قلقه و ترقّبه؛ فهو يتصيّد فرصة للالتقاء بالأميرة منذ أيام فبدا نافذ الصّبر ضيّق الصّدر حتّى أنّ(غالياس) ظهر في البهو حذرًا لأنّه استشعر كلّ ذلك من تعبيرات الوجه كونه لا يكتم شيئًا.

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 57.

استنادًا إلى ما سبق يمكن القول أنّ التّعبيرات الوجهيّة في المحادثة ضمن عرض مسرحية أهل الكهف كانت وسيلة التّواصل غير اللّفظي الأوفر حضورًا والأكثر فاعليّة؛ كونها تميّزت بسمة النّقل الدّقيق والصّريح للمعنى؛ فهي فوريّة متحرّرة لا تخضع لسلطة المراقبة والتّحكّم مقارنة بالكلام. فكانت وسيلة التّعبير النّاجعة بوصفها أسرع وأبلغ تعبيرًا من الكلام فعّلت التّواصل بين الأطراف ونابت عن الكلام حينًا ودعمته مؤكّدة كثيرًا. لتغدو التّعبيرات الوجهيّة فاعلة؛ فقد كانت علامات دالّة حملت رسالة مفادها الشّعور بالفعل والتّفاعل معه لا مجرّد مشاهدته.

2. وضعية الجسد والحركة:

انطلاقًا من كون وسائل التّواصل غير اللّغويّة عناصر ذات أهميّة بالغة في تشكّل الخطاب المسرحي، ووسائل يلمس حضورها القويّ في المحادثة، غدت دراسة المرئي والتّركيز على القيمة الانفعاليّة أو الجسديّة ضرورة فرضت نفسها، فكانت الأبحاث الحديثة حول فنّ الإيماء، وكذا أداء الممثّل. الأمر الّذي أدّى إلى تعميق العلاقة بين المسرح والحركة؛ فبرزت بعض الجهود الرّائدة نحو ما قدّمه مايرهولد ودوكرو وبريخت (Brecht& Ducreux&Meyerhold)، كخطوات أولى للمقاربة من خلال التّواصل عبر التّعابير، حيث تمّ التّركيز على الممثّل وحركته كونها مظهرًا منظورًا يحمل دلالات مختلفة تُساهم في عملية التّواصل وتعكس الأفكار والمواقف وكذا الحالات النفسيّة الدّاخلية، وتبرز أهميّتها من خلال اقترانها بالكلام الّذي ترفده، والثابت أنّها كثيرًا ما تنوب عنه فتكون أبلغ في التّعبير عن القصد.

لقد اشتغلت الأنظمة الدّالة في المحادثة ضمن عرض مسرحيّة أهل الكهف متكافلة، لكن يبقى الجسد أهمّها على حدّ قول سعيد بنكراد؛ فهو: دال متكامل بذاته وقادر على توليد سلسلة لا متناهية من الدّلالات انطلاقا من تنوّع الأنماط لكينونته، فالإنسان ينتج عبر جسده حركات، وينتج حالات وجدانيّة معبّرًا عنها إما من خلال إجراء فعل، وإما من

حالة[1]. فكان للحركة وما صدر عن جسم المتكلّم من إشارات مقصودة وحتّى غير الإرادية دور مهم في تبليغ القصد، فالجسد في المحادثة لم يكن مجرّد موجود مادي إنّما كان خاضعًا بكليّته لشعور أطراف التّخاطب ومقاصدهم؛ فاقترنت الحركة بالكلام ورفدته وترجمت القصد، وبوصف التّواصل عن طريق حركات الجسم تواصل غير لغوي فقد تمّ عبر مراقبة التّلميحات والإشارات غير الشّفهيّة الصّادرة عنه والّتي تتكاتف لتبليغ رسالة تواصليّة ما، وهي حركات غالبًا ما كانت مقصودة كونها تتكامل مع الكلام لتؤدّي المعنى وتبلّغ القصد، وقد أشار بافي إلى طبيعة حركة الجسم وعلاقتها بالخطاب المسرحي فقد تكون «مستقلّة تمامًا عنه، فكلّ شيء له مدلول في العمل، ولا شيء يترك للمصادفة فالرّابط بين الحركة والخطاب مرافقة ومكاملة، أو استبدال»[2] ففي المشهد الآتي يلاحظ انزواء كلّ من(مشلينيا) و (مرنوش) في عمق الكهف والتّشبث ببعضهما.

حيث أنّ أكثر وسائل التّعبير حضورًا في المحادثة ضمن عرض مسرحيّة أهل الكهف هي الأنظمة الدّالة العضويّة الّتي تتّخذ من جسم الإنسان علامات، حيث كان لمظهر ووضع الجسد، وحركاته وإيماءاته دلالات كاللّغة المنطوقة تمامًا، فكان لكلّ وضعيّة دلالات تواصليّة عكست الحالات الانفعاليّة والعاطفيّة لأطراف التّخاطب ؛ ففي

[1] ينظر: سعيد بنكراد، السّيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سبق ذكره، ص193، 194.

[2] ينظر: باتريس بافي، معجم المسرح، مرجع سبق ذكره، ص 256-259.

المشهد السابق الّذي يجمع(مرنوش) و(مشلينيا) يظهر الخوف والحذر فور سماع أرجل (يمليخا) تترامى فقد عاد مرتاعًا بفعل ما رآه من حال النّاس والبلاد فكان التصاقهما ببعضهما في عمق الكهف دون حراك ولا كلام دليل على الخوف والهلع.

يسمي دومنيك مانغونو(D. Mainguenea) العناصر غير الملفوظة بالمادي غير اللغوي[1]، فالهيئة وتموضع الجسم وكلّ الوضعيّات الّتي يتّخذها من سكون أو حركة جميعًا عناصر غير لفظيّة مرئيّة تؤدّي وظيفة تواصليّة. وقد عبّر ابراهيم أنيس عن التّشارك والتّلازم في الحضور بين الكلام ولغة الجسد متسائلاً: فأين الكلام المستقل بالفهم الّذي لا يستعين فيه بكلام سبقه ولا تجارب ماضية ولا إشارات الأيدي وتعابير الوجه في كثير من الأحيان[2] وهذا يفيد أنّ الملفوظات تعبيرات تتداخل بعلاقات دلاليّة مع شبكة التّعبيرات الصّادرة عن أعضاء الجسد الإنساني لتندمج معًا وتشكل نسقًا تواصليًّا كليًّا، فيُظهر القرب الجسدي والتّقابل وجها لوجه والتّواصل البصري اهتمام المشاركين في المحادثة، فيظهر في هذا المشهد(مشلينيا) واقفًا بمواجهة(مرنوش) هذا الأخير الّذي يحاول إقناعه بالعودة إلى الكهف، ليدعم كلامه بمدّ يده بمواجهة صدره فهو المعني بالكلام.

[1] دومنيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، مرجع سبق ذكره، ص93.

[2] ينظر: إبراهيم أنيس، من أسرار اللّغة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط03، 1966، ص 261.

وفي مشهد حضور الفتية إلى القصر نجد أنّ لغة الجسد قد دعمت الصّوت الّذي عكس بإيقاعه الرّهبة والذّهول، وعكست نظرة العين خوالج النّفس؛ وكانت الحركة أبلغ من الكلام فتشبّث(بريسكا) بيديها بثوب مؤدّبها(غالياس) محتميّة به، مستغيثة بالله طلبًا للمساعدة، إشارة مرئيّة عبّرت عن مكنوناتنا الدّاخلية حتّى أنّ جون لاينز(j. lyons) وغيره من علماء الدّلالة المحدثين يجعلون الإشارة تنتسب إلى ما يعرف بالقوّة اللاكلاميّة في الحدث الكلامي[1]، لتنعكس حالة الذّهول والدّهشة على نظرات الأعين فيبدو(مشلينيا) مخيفًا بتلفّظه لاسم (بريسكا) وتسديد نظرات الدّهشة الغريبة نحوها، لترتاع وتجرّ مؤدّبها وتسحبه إليها للخروج. ليكون في حركة التّشبّث والجذب تعبير فاعل مكّن(بريسكا) من التّعبير بصمت عمّا تريده، وتمّت استجابة(غالياس) بسرعة.

وباعتبار اللّغة الجسديّة هي الموحّدة بين الفضاء المسرحي الشّامل والحياة الدّاخليّة النّفسيّة[2] يلاحظ أنّ تكثيف الأداء عبر النّظر والصّوت في المشهد السّابق مكّن أطراف المحادثة من نقل شعور ما، وكذا لغة الجسد والحركة، فهي جميعها علامات تحمل شحنات دلاليّة ومعاني عديدة مخزّنة.

يرى أنسكومبر ودكرو(Anscomber Ducrot) أنّ فعل القول من النّاحيّة الجوهريّة مجموعة الظواهر التّي يمكن ملاحظتها حينما تشتغل خلال فعل تواصلي خاصّ[3]، فالمسرح هو الفعل المركّب المرئي، القول الفاعل بعدّة لغات ووسائط، وقد تحدّث دان سيربر وديردر ولسن عن درجات في التّواصل وعن أشكال قويّة وأشكال ضعيفة من

[1] خلود العموش، الخطاب القرآني دراسة في العلاقة بين النّص والسّياق، مرجع سبق ذكره، ص 42.

[2] ينظر: كريستوفر اينز، المسرح الطليعي، ترجمة سامح فكري، مركز اللّغات والتّرجمة، أكاديمية الفنون، 1994، ص198.

[3] ك– أوريكيوني، فعل القول من الذّاتية في اللّغة، مرجع سبق ذكره، ص 40.

التّواصل حسب ما إذا كانت قناة التّواصل لغة مقعّدة أو تواصلاً غير لغوي[1]، وتلك القوّة اللالفظيّة جعلت نورة العزاوي تنعت المسرح بأنّه: فعل حركة بامتياز؛ فالحركات تساهم في بناء الفعل وخلق التّواصل، مع الإقناع وممارسة التّأثير[2] ولعل هذا يجعل المسرح إبداع آني متفرّد« فلكلّ تلفّظ مظهرين ذلك الّذي يأتي من اللّغة وهو مظهر متكرّر من جهة، وذلك الّذي يأتي من سياق النّطق وهو مظهر متفرّد من جهة أخرى»[3]؛ إنّه خطاب الممثّل الّذي يظهر جليًّا بأنّه قد استنفر حسّه وخبرته وطاقته الإبداعيّة ليتجلّى هذا في حركات جسده المتناغمة مع ملفوظاته، والمتساوقة مع ما يفرضه التّشخيص الدّرامي، وتشكّل الخطاب الكلّي الّذي يكتمل متى ما كان فاعلاً ومؤثّرًا.

فالجسم قد عكس بحركته وسكونه مشاعر متباينة في مشهد استقبال فتية الكهف؛ فتجسّد خوف(بريسكا) وحماس(غالياس) في حركاتهما، في حين تجلّى خوف(الملك) في جمود حركته.

غالياس: (في حماسة) فلنستقبلهم يا مولاي. فلنستقبلهم أحسن استقبال

الملك: (بلا حراك) نعم فلنستقبلهم. ..

بريسكا: أبت! لا تستقبلهم! إنك خائف! صوتك يتهدج فرقا...نعم إنك خائف[4]

يرى أبر كرومبي(aber crombie)« إنّنا نتكلّم بجهازنا النّطقي ولكنّنا نتحاور بكلّ أجسامنا، والّتي تختلط بالمنطوق لينتجا نسقًا تواصليًّا كليًّا »[1] فالمتكلّم يعبّر بلغة الجسد

[1]Dan Sperber Deirdre, Wilson, Relevance, Communication and Cognition, Basil Blackwell , Oxford,1986 , p 59 ,60.

[2] ينظر: نورة لعزاوي، الخطاب المسرحي، مفاهيمه وآليات اشتغاله، عماد الدّين خليل نموذجا، مرجع سبق ذكره، ص446.

[3] تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت، ط02، 1996، ص 102.

[4] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 62.

أي« الإشارات الدّالة على معانٍ بعينها بجزء من أجزاء الجسد»[2] فحركات الجسم وإيماءات الوجه، ومنها الإشاحة بالوجه وتحريك الرّأس يمينًا وشمالاً وهزّ الكتف الّتي تعني جميعها الرّفض، في حين يعني هزّ الرّأس من أعلى إلى أسفل القبول والاستحسان...،لتعبّر وتبلّغ مقصدًا معيّنًا، كما أنّ الملامح تكشف ما يجول في خاطر الإنسان من مشاعر وأحاسيس دون أن ينطق، ففي المشهد السّابق قد عكست حركة الأرجل المرتدّة إلى الخلف الباحثة عن مخرج للهرب، ليتناغم مع النّظرات المتبادلة« **الملك وغالياس يتبادلان النّظر ويرتدان حتّى يبلغا أقرب باب**»[3].

وجلسة(مشلينيا) تخبر عن حاله دون نطق، فملامحه تتناغم مع جلسة المتذمّر اليائس القانط.

مشلينيا: (يعود إلى القعود في قنوط) يا إلهي ! ماذا أستطيع لك إذن؟[4]

وفي مشهد دخول(يمليخا) على (الملك) يتجسد الخوف في ارتداد الملك الذي كان على وشك الخروج ليحتمي بوجود المؤدب (غالياس) ويقف بجانبه، وفي ارتماء (يمليخا) واضطراب حركاته، ليجثو بجانب رفيقيه خائفا مرتاعًا، وينسل بعدها(الملك) و(المؤدب) في رفق

يمليخا: مرنوش! مشلينيا! أين أنتما (يقع على ركبتيه بجوار مرنوش

الملك وغالياس يتبادلان النظر ويرتدان حتى يبلغا أقرب باب[5])

---

[1] حافظ إسماعيل علوي، التّداوليات علم استعمال اللّغة، مرجع سبق ذكره، ص149.

[2] كريم زكي حسام الدّين، الإشارات الجسمية، ص 26 نقلاً عن: محمّد محمّد داود، مرجع سبق ذكره، ص07.

[3] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 76.

[4] المصدر نفسه، ص24.

[5] المصدر نفسه، ص 75.

وتبلّغ الحركة ووتيرة المشي الكثير؛ فـــ (مشلينيا) في الفصل الثّاني يترقّب حضور (بريسكا) فبمجرّد حضور (غالياس) يهرع نحوه، ليظهر نفاذ صبره وتعطّشه لمعرفة مكان الأميرة وتعكس مشية(الملك) المتردّدة خوفه ورهبته من فتية الكهف، ليفضحه صوته المتغيّر، فكلّها إشارات انفلتت منه ولا يمكنه التّحكم فيها، فلا سيطرة له على ردود أفعاله؛ فجسمه تحوّل إلى دال يصرّح دون نطق.

الملك:(يتجلد ويتقدم إليهم قائلا في صوت متغير بعض الشيء): لقد نزلتم على الرحب أيها القديسيون. إننا قد انتظرناكم طويلا كما انتظركم من قبل أجدادنا....[1]

[1] توفيق رالحكيم، أهل الكهف، ص65.

يسمي دومنيك مانغونو المظهر الجسدي، المواقف، المسافات، الحركات، النّظرات بالمادي غير اللّغوي[1]، فالهيئة وتموضع الجسم وعلاقات القرب المكاني بين الممثّلين، وكلّ الوضعيّات الّتي يتّخذها من سكون أو حركة وما يعتري أعضاءه جميعًا وتداخل النّظرات وانفصالها عناصر لها دلالات تواصليّة، قد تبيّن المنزلة الاجتماعيّة والطّباع ونوعيّة الشّخصية وحالاتها الانفعاليّة والعاطفيّة وجوانب عديدة، وما أسماه بافي بالإشارات المرتبطة بالحضور المسرحي للمثّل وبالإيقاع العام للعرض[2].

وهذا ما يتجلّى في المشهد الآتي أين تظهر الهيئة والمظهر الخارجي (اللحى المرسلة، الشعور المدلاة والمبعثر، الأظافر الطويلة) حالتهم وذهولهم.

مشلينيا: في زمن إقامتنا بهذا الكهف. ألا تذكر أني أتيته حليقا؟ ها أنذا الآن ولحيتي مرسلة وشعري يتدلى. ما تنبهت إلى ذلك إلا الساعة! وانا أحك رأسي بظفري...

يمليخا: نعم. نعم. أنا كذلك لحظت وأنا أخرج قطعة الفضة للرجل أن أظافري طويلة على هيئة لم أعهدها من قبل! ومن يدري لعل الرجل ارتاع من منظر شعري المبعثر الأشعث. نحن هنا في الظلام لا نلحظ شيئا ولا يرى أحدنا الآخر.

[1] دومنيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، مرجع سبق ذكره، 93 .

[2] باتريس بافي، معجم المسرح، مرجع سبق ذكره، ص284.

يمليخا: لعلنا مكثنا شهرًا

مرنوش: ويحك! شهرا؟! وأين كنا طول هذه المدة؟

يمليخا: كنا نيامًا [1]

ليجعل أمبرتو إيكو الجسد لسان، أي نسق يحتوي على سلسلة لا متناهيّة من الوضعيات المحتملة، حركات معزولة، حركات يضمنها التّأليف البسيط والمركّب، أوضاع مبهمة وأخرى صريحة... إنّه كلام في حالة الكمون[2] فليس أدلّ على صدمة ويأس (مرنوش) لما علم بموت ابنه وزوجته من وقفته المترنّحة كأنّه سكيّر، فقد اتزانه غير قادر على حمل جسده المثقل بالهموم.

فجسد الممثّل و تموقعه وكلّ ما يصدر عنه من حركات حسب رأي بافي يُقيّم بما يحمله من دلالة وليس من خلال مرجعيّته كجسد، ولا فائدة منه إلاّ ضمن مجموعة دالّة وبالنسبة إلى دلالات أخرى وشخصيّات أخرى، مواقف، مشاهد...إلخ[3] فالجسد بهذا يحمل

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص ص 41، 42.

[2] أمبرتو إيكو، السّيميائيات وفلسفة اللّغة، مرجع سبق ذكره، ص 210.

[3] ينظر: باتريس بافي، معجم المسرح، مرجع سبق ذكره، ص443.

قيمة الإشارة لشيء يوحي به، وقد يجعله مُجسّدًا، وهذا يوجب تجاوز ماديّة الأشياء للظّفر بالمعنى.

وهذه(بريسكا) الّتي تمشي بخطوات بطيئة، تجوب المكان بنظرها باحثة عن (مشلينيا) مخاطبة نفسها في ذهول« **تعود على مهل وتبحث بعينيها وتقول بصوت خافت كأنّما هو لنفسها) ذهب؟!»**[1]، فقد كشفت وتيرة مشيتها وحركة عينيها وإيقاع صوتها ما يعتريها من خوف ويأس ويكشف أيضًا مكانته لديها. فالإشارات الجسميّة وسيلة تعبيريّة تتميّز بالإبانة وتساهم في استمراريّة التّواصل بوصفها حسب كريم زكي حسام الـــدّين «تواصل مستمر مع الآخرين، كما أنّها تعلن في كلّ وقت عن مكنونات النّفس والفكر»[2]، فالمتكلّم يعبّر عن ذاته بوسائل أخرى كتعبيرات وجهه وحركات جسمه، حتّى أنّها قد تفضح ما يخفيه بصمته، فمن الوارد أن يتحكّم في كلامه، لكنّه لا يستطيع أن يكفّ عن الحركة وعن التّعبير بالوسائل الأخرى وهذا مكمن قوّتها، فتأثيرها أسرع وتبليغها أبلغ من الكلمات.

وفي بداية الفصل الثّاني أدّت الحركة وظائف تواصليّة؛ ففي المشهد يحضر (غالياس) الّشيخ الطّاعن مقبلاً على عجل، وهو يلهث والعرق يتصبّب من جبينه لتدرك (بريسكا) أنّ هناك خطبًا ما، فتتساءل ليتحرّك مسرعًا لأنّه علم أنّ (الملك) يطلبه، لكنّها تستوقفه لتخبره بحلمها؛ فقد رأت أنّها قد دفنت حيّة، لتجمد حركة(غالياس) ويربط الأحداث ببعضها ويحيلها على كنز عهد(دقيانوس) المدفون في كهف بوادي الرّقيم، فتظهر الحيرة على ملامح (بريسكا) وتستذكر.

كما أعلنت حركة اليد عن الرّغبة في التّواصل والاتفاق؛ فـــ (مشلينيا) في مشهد يجمعه(ببريسكا) وبعدما فهمت تشكيكه في خيانتها يتقدّم نحوها مادًّا يديه في فرح.

---

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 133.

[2] كريم زكي حسام الدّين، الإشارات الجسديّة، ص 26 نقلاً عن: محمد محمد داود، مرجع سبق ذكره، ص08.

مشلينيا: أسألك الصفح!

بريسكا (تتقهقر) لا تلمسني. ..لا تلمسني...

مشلينيا: (يقف في مكانه طائعًا) نعم إني أثمن يا بريسكا! إنها رعونتي لم تتغير...[1]

فكان مدّ يديه إشارة غير لغويّة طلبًا للتّصالح والتّواصل، لكنّها رفضت أن يلمسها بفعل مباشر، نهي، يحمل قوة مستلزمة، الاستنكار، ليفهم فداحة فعله المشين ويجمد في موضعه ويعترف بإثمه رغبة في تحقيق التّوافق، لينجح في ذلك بعد لومها على عدم اهتمامها لتنخرط معه في حوار مطوّل، بعدما أفصحت بأنّ تهذيب هيئته سببٌ مهمٌ لتواصلها معه، وهذا يؤكّد أهميّة وجود عوامل تؤسّس التّواصل(الملمح العام، تعبيرات الوجه، المعرفة مشتركة...).

كما ظهر(غالياس) في المشهد بعدما تأكّد من صحّة خبر فتية الكهف مهرولاً صائحًا معلنًا :**هم يا مولاي! هم! هم!**[2].

فكانت لحركة الجسم ووتيرة السّير قدرة كبيرة على التّبليغ والإيجاز، وهذا ما ظهر أيضًا في المشهد الآتي:

«مرنوش: (وهو يجر جسمه جرا ويئن متوجعا) مشلينيا؟...

مشلينيا: (ذاهبا إليه ومسندا إياه) ماذا بك؟

مرنوش: مشلينيا!

مرنوش: ما بك يا مرنوش؟

مرنوش: (يقع رأسه على صدر مشلينيا) ولدي...

---

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص120.

[2] المصدر نفسه، ص 61.

مشلينيا: ماذا بولدك؟

مرنوش: (في أنين) مات...»[1]

فانهيار ويأس(مرنوش) قد تجلّى بوضوح في حركة رجليه المثقلة التّي لا تقوى على حمل جسمه فتجرّه جرًّا، وأوجز أنينه معاناة روحه السّقيمة، ليستجدي (مشلينيا) علّه يجد عنده تفسيرًا لما نابه، فهرع إليه صديقه مساندًا جسديًّا مستعلمًا في اهتمام عمّا ألمّ به فقد استشعر من وتيرة حركة جسده هول المُصاب، ليفصح(مرنوش) مرّة أخرى بلغة جسمه ويبلّغ مقاصده بعمق وإيجاز دون نطق؛ ففي وضع رأسه على صدر(مشلينيا) لجوء وبحث عن الاطمئنان واحتماء برفيق الدّرب، ليبلّغه أخيرًا بأنّ ولده قد مات. ويرى المخرج المسرحي غروتوفسكي(J.Grotowski)* في هذا الشّأن أنّ الممثّل فاعل يعيش التّجربة فلا يجب أن« يستعمل جسده لإظهار حركة الرّوح، بل يجب إنجاز هذه الحركة بجسده»[2] أيّ أن يتقمّص الشّخصيّة ويجسدها حضورًا وإحساسًا.

« مرنوش: (لايتحرك) إلى أين؟

غالياس: إلى صومعتك الشريفة...(يريد أن يأخذ بيده).

مرنوش: (يدفعه عنه ويلتفت إلى الملك) مولاي...أو تترك عليَّ هذا المجنون!

(الملك وغالياس يتبادلان النظرات ويدنو أحدهما من الآخر) مولاي! إني أنتظر أمرك لأذهب إلى بيتي.

---

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 99، 100.

* مخرج ومُنظّر ومدرب مسرحي بولوني، صاحب نظرية المسرح الفقير؛ والتي تركّز على الممثّل وتدريبه متخليًا في الفضاء المسرحي عن مكونات العرض الأخرى، جاءت عروضه الجديدة في مواجهة المسرح الثّري المزود بالتقنيات الحديثة.

[2] باتريس بافي، معجم المسرح، مرجع سبق ذكره، ص258.

الملك (هامسا) ما تقول في هذا يا غالياس؟ »[1].

يظهر في هذا التّبادل التّخاطبي دور لغة الجسد كمعينات لا لفظيّة في تبليغ القصد فنجد جمود الحركة لدى(مرنوش) يعكس وضعه المتأزّم ليغدو عدوانيًّا رافضًا كلّ تواصل، فهذا(غالياس) يريد الأخذ بيده فيدفعه لتكون حركته هذه متنفّسًا للتّعبير عن «الانفعالات والمشاعر وربَّما الأفكار العفويّة الّتي تجول في أعماقه »[2]، فقد سئم وملّ الوضع، ويلتفت إلى الملك ملتمسًا منه تخليصه مشيرًا عليه بلقب المجنون**« هذا المجنون»** رافضًا لمبدأ التّعاون ومخالفًا لمبدأ التّأدّب فهوعن جهل تام بحقيقة الواقع ينطلق في خطابه من خلفية تختلف تمامّا عن المقام الحالي وما يقصده(الملك) و(غالياس)، ممّا جعلهما يشكّان في مداركه العقليّة، ليتّهمه بالجنون، ومردّ ذلك الغموض والتّشويش تباين افتراضاتهم المسبقة ليبدو كلّ طرف يعزف على وتره الخاص، حيث أنّ المتكلّم يبلّغ المستمع بناء على الأسس العامّة للتّخاطب، وبالاعتماد على« خلفيّة المعلومات المشتركة المتبادلة بينهما، لغويّة وغير لغويّة بالإضافة إلى اعتماده على قوى الإدراك والاستدلال العامّة عند المستمع»[3] وفي تبادل(الملك) و(غالياس) النّظرات حيرة ممّا يريانه ويسمعانه، فقد راودتهما الشّكوك في المدارك العقليّة لهذا القدّيس، فهذه الحركة تظهر« ما يفكّر العقل ولا يريد اللّسان النّطق به »[4] ليعكس تبادل النّظرات الحذر والتّوجس، ليخترق(مرنوش) تلك الفكرة وذلك الشّعور موليًا الذّهاب إلى منزله اهتمامه، مبرزًا مكانة الملك(مولاي) منتظرًا أوامره متعاملاً معه بالخطاب الأنسب لمرتبته وسلطته.

---

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 73.

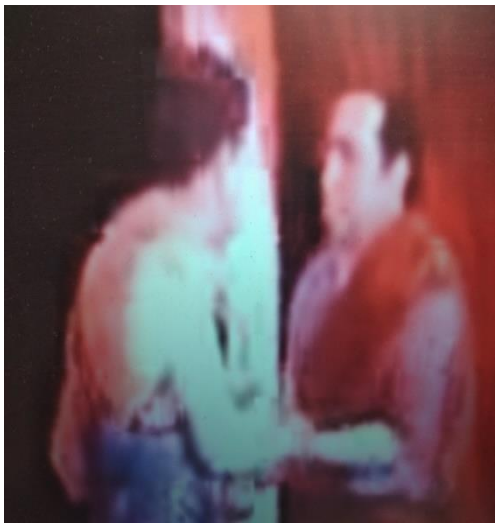
[2] محمّد جواد النّوري، لغة الجسد علم الكينات دراسة نظرية تطبيقيّة، مرجع سبق ذكره، ص 98.

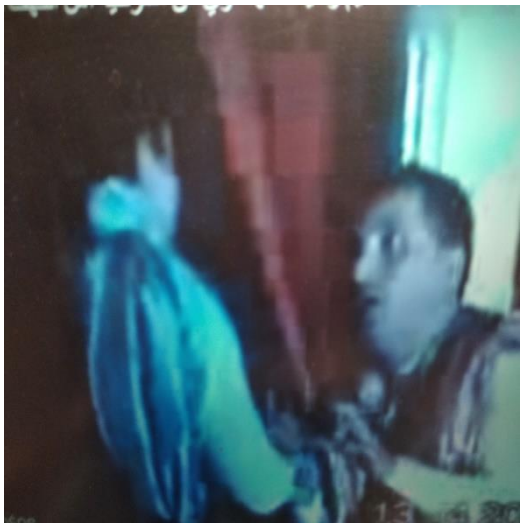
[3] محمّد العبد، النّص والخطاب و الاتصال، مرجع سبق ذكره، ص 225.

[4] جودي جيمس، الدّليل الكامل لمعرفة الجسد وكيفية التّعامل معها، مرجع سبق ذكره، ص02، الموقع الكندي: www.synergologie.com

كما أنّ حركة الأيدي عبّرت عن الكثير من العواطف فجسّدت الرّغبة في المشاركة والتّضامن، مثلما تجلّى في المشهد الآتي الذي حاول فيه(مشلينيا) مساندة ودعم (مرنوش) من خلال تلاحم الأيدي، فما كان منه إلاّ أن استفاق من ذهوله ثمّ ابتعد

في حالة هستيرية وعاد إليه ذاهلاً متشبّثًا بيديه محاولاً التّلاحم معه روحيًا.





في حين عبّرت حركة الأيدي عن الرّفض والابتعاد، ففي مشهد محاولة(مرنوش) اصطحاب رفيقه إلى الكهف تجسّد هذا؛ فكان للحركة فعل الكلام، ونابت عنه قبل التّصريح، فنجد أنّ حركة ضرب الرّأس قد جسّدت حالة(مرنوش) وعدم قدرته على استيعاب ما يحدث وتصديق ما يسمع.

مشلينيا: إلى أين

مرنوش: (وهو يجذب يده) إلى عالمنا نحن...

مشلينيا: (يسحب يده منه) أمجنون أنت؟

مرنوش: أتدعني أذهب وحدي؟ مشلينيا! أتتركني أذهب وحدي؟

مشلينيا: لا تذهب. ابق هنا. ...

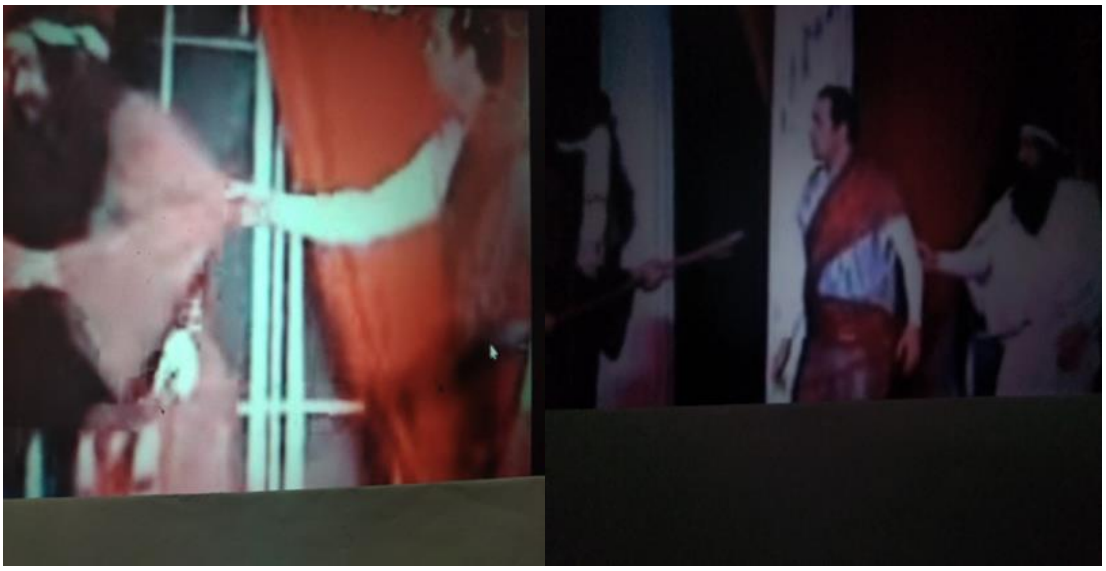
مرنوش: (ضاربًا رأسه بيده) أنا فتى ابني شيخ![1].

ولقد دعمت حركة الأيدي الكلام في مشاهد عديدة، وكانت ذات قوّة وأثر على متلقّي الخطاب، وهذا ما يظهر في المشهد الآتي حيث يجتمع الثّلاثة في القصر ويظهر(يمليخا) يائسًا، قابضًا على عصاه الّتي يراها مصدر القوّة والدّعم حتّى في المشي؛ فقد أصبح غير قادر على حمل جسده المثقل بالهموم، كأنّما أصبح كتلة تائهة في هذا العالم الغريب. ليتبادل(مشلينيا) و(مشلينيا) الكلام ليضع هذا الأخير راحتيه على صدره وهو يتواصل بصريًّا مع رفيقه، وكأنّه أراد أن يلامس مشاعر الخوف والتّيه الّتي يحس بها، ليتمكّن من إخراجها ونقلها بصدق، ليقبض(مرنوش) على راحتيه فبدا كأنّه يريد السّيطرة على الوضع وكإشارة للاتحاد والتّلاحم الّذي بات مفقودًا بينهما.

لقد أبرزت حركة الأيدي التّضامن، وأكّدت الدّعم والمساندة كخطوة أولى للتّواصل وتحقيق التّوافق والقضاء على التّنازع؛ فهذا(يمليخا) يدخل القصر يائسًا من وقع ما عاشه ليرتمي على الأرض ذاهلاً، فيهرع(مرنوش) إلى دعمه ومساندته ممسكًا بيده محدّقًا فعينيه ليطمئن ويهدأ فالعين بوّابة النّفس.

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 107.

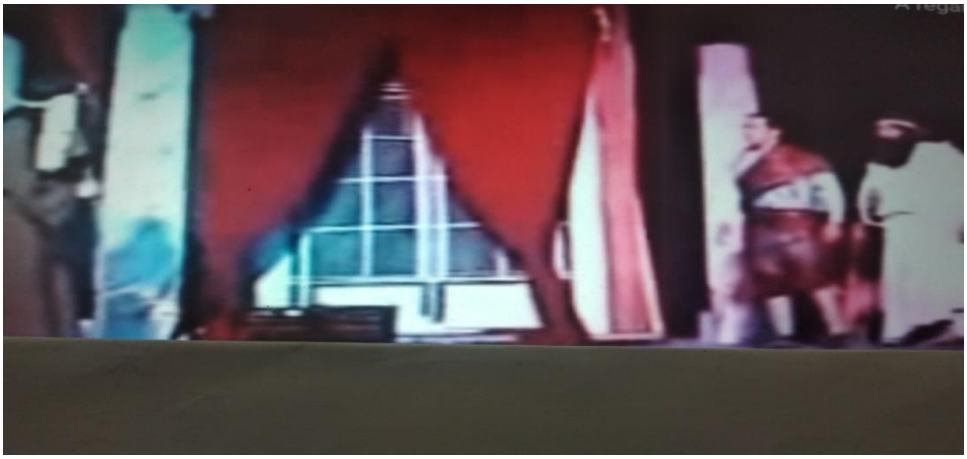
ولكن(يمليخا) مصرّ على مغادرة القصر والعودة إلى الكهف من جديد، فيسحب (مرنوش) صديقه(مشلينيا) مخرجًا إيّاه من دائرة(يمليخا) الّذي يريد التّأثير عليهما، فالزّمان غير زمانهم والعالم ليس عالمهم، ليحاول بعدها (مشلينيا) سحب(يمليخا) من يده بقوّة فهو لا يسمع إلاّ صوته



كما سبق وذكر تعدّ المسافة عنصر تواصل مادي غير لفظي يساهم في العمليّة التّواصليّة ضمن المحادثة فكلّ ما يتمّ تقديمه إلى« الجمهور يصبح رمزًا يهدف إلى إيصال مدلول معيّن»[1]، فكانت المسافة بين المتخاطبين والمواجهة في الوقوف من الوسائل

[1] باتريس بافي، معجم المسرح، مرجع سبق ذكره، ص491.

اللاكلاميّة ذات الدّلالات التّواصليّة؛ فالوقوف في طرفين متقابلين يعكس التّخالف في هذا السّياق، وقرب المسافة يجسد الاتفاق والتّوافق، ووجود مسافة فاصلة كبيرة دلّت على التّنافر والتّباعد في المواقف، لا البعد المادي فقط.



وقد كان للمسافة دلالات تواصليّة، فعبّرت عن القرب المعنوي، وتوطّد العلاقات والتّضامن، ليتحقّق التّواصل وهذا ما برز في مشاهد عدّة في في المحادثة؛ فكان القرب في حالات الخوف، وكمحاولة لإبراز الاهتمام والتّشارك واللّحمة.

فغدت المسافة والحركات الجسديّة علامات وتعبيرات فرديّة منظورة، تجسّد مكنونات النّفس والمشاعر الدّاخليّة، وكذا المواقف فتجعل المتلقّي ينخرط ويندمج ويشعر بتلك الحركة والاضطراب. فالعلاقة بين الحركة والملفوظات علاقة مرافقة ومكاملة، أو تعويض، وبهذا تكون الإيماءات والحركات الجسميّة قد ساهمت في إظهار جوانب كثيرة منها: الحالات النّفسيّة لأطراف التّخاطب، طبيعة العلاقة بين طرفي التّخاطب وتبليغ المقاصد.

3- الصّوت:

يعدّ الصّوت القناة الأهمّ لنقل الرّسالة خاصّة في العرض المسرحي، وهو أثر يُستشعره بالسّمع ويتولّد عن اهتزازات الحبال الصّوتيّة، فتتعدّد تلويناته ودرجاته ليكشف عن الحالة النّفسيّة والشّعوريّة للمتكلّم/ الممثّل؛ فهو ينقل إمكاناته التّعبيريّة الّتي يمتلكها إلى الكلمات، ليتسلّح بأوّل وسيلة تأثير في الآخرين، وهي الشّحنة العاطفيّة الكامنة وراء أصوات الحروف المجتمعة في كلماته؛ فينقل المتلقّي بمستوياته المتعدّدة بين حالة الفرح والحزن، بين قوّة وضعف... ليدرك من خلاله حتّى المعاني الخفيّة الّتي لم يُفصَح عنها بالكلام، فالصّوت أحد الوسائط المرافقة الأساسة للكلام، فهو يُستخدم ليجسّد وينقل الحالة الانفعاليّة والنّفسيّة والعاطفيّة للشخصيّة؛ لقدرته على التّلون حسب مقتضى اللّحظة الدّراميّة ضغفًا وقوّة، سرعة وبطئًا، نطقًا وصمتًا، فالمعاني تحدّد أيضًا بارتفاع الصّوت أو

انخفاضه، وكذلك سرعة الصّوت أوبطئه، أو تغيّر نبرته، وحتّى كمونه اللّحظي يحمل دلالة.

تشير الدّراسات الحديثة إلى أنّ نبرة الصّوت تؤدّي إلى تأثير أقوى من المحتوى اللّفظي، ومنها دراسات أجراها ألبرت مهربيان(Albert mehraian) تؤكّد أنّ 38 % من المعنى يتمّ نقله من خلال نبرة ونغمة وحدّة الصّوت[1] فنبرة الصّوت(ارتفاع وانخفاض حدّته) توضّح القصد(استفهام، تعجب، تهكّم...)، وتعكس كوامن النّفس، وتترجم المشاعر الآنيّة بصدق نسبي. فإعطاء الصّوت نبرة« الحماسة خلال الحديث، يشحن نغمة الصّوت بالحيويّة والنّشاط والقوّة لتوصل للآخرين رسالة بالثّقة بالنّفس والإيمان بها وبما تفعله» [2] فتنويع نبرة الصّوت يزيد حظوظ المتكلّم في الإقناع والتّأثير. فيحرص مؤلّف الأحاديث والحوارات على أن« تحتوي على قيم نغميّة عالية مؤثّرة»[3] وهذا ما يتجلّى في نغمة صوت(مرنوش) الّذي أظهر تعطّشه لكشف حقيقة(بريسكا) وذهول(يميلخا) لمّا سمع بديانتها، الأمر الّذي استفزّ(مشلينيا) لتكون صرخته دالّة على حنق وتعجّب من تصرّف (مرنوش) المتهوّر.

مرنوش: (في اندفاع مقصود) وهو لا يعلم كذلك أن ابنته مسيحية... هذا الآمر يذبح المسيحيين

يمليخا: في استغراب ابنته؟ الأميرة بريسكا !؟

مشلينيا: (في صيحة عتب ولوم) مرنوش! [4]

[1] زهرة وهيب خدوج، لغة الصّمت دراسة لغة الجسد وفنونها في عالم الأعمال، مرجع سبق ذكره، ص71.

[2] المرجع نفسه، ص 122.

[3] أرسطو، فن الشّعر، مرجع سبق ذكره، ص 106.

[4] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص17.

وعلى الرّغم من تباين درجات الصّوت يلحظ انسجامها مع أغراض المتكلّم وسياق الكلام؛ فحدّة الصّوت أعربت عن حنق وغضب(مشلينيا) من المؤدّب(غالياس)، فبعد حديث مطوّل عن رفض مناداته بلقب« القدّيس» يعيده مرات ومرات، وكذلك عندما سأله ليتأكّد قائلا:« **في مخدعه!** »، وأظهر الصّوت نبرة التّعجب ممّا يسمعه، وعكست قوّة الصّوت عدم صبر(مشلينيا):« **تكلم**» لمّا استنطق(غالياس) ولمس تراخيه في الرّد. ليتناغم إيقاع صوت (مشلينيا) في الملفوظات« **أهي قالت لك عن...**»،« **تعال يا... ما اسمك أيّها المؤدّب**» مع الهدوء الّذي سيطر عليه لمّا سمع ما يزرع الأمل في نفسه ويطمئن باله.

غالياس: نعم أيها القديس نعم...

مشلينيا: (في لطف آخذ بيده)

مشلينيا:...أين هي في هذه اللحظة؟

غالياس: من؟ أيها القديس؟

مشلينيا: (في حدة)الأميرة؟

غالياس: عند الملك...

مشلينيا: عجبًا! وما تراها تصنع عند الملك في مثل هذه الساعة من الليل؟

غالياس: أيها القديس...إن...

مشلينيا: (في قوة) تكلم...

مشلينيا: (شبه ثائر) في مخدعه الخاص؟ هذا الرجل الغريب عنها؟فهمت فهمت أهذا هو العهد المقدس...!

غالياس: (جاثيا) أيها القديس! أيها القديس! مغفرة! إن الأميرة مسيحية كمن تحمل اسمها وحافظة للعهد المقدس...

مشلينيا: (في رفق) أهي قالت لك عن...

غالياس: نعم أيها القديس نعم...

مشلينيا: (في لطف آخذ بيده) تعال يا...ما اسمك أيها المؤدب[1]

وتُظهر أيضًا حدّة صوت(مشلينيا) غضبه وضجره من صمت(بريسكا) فيستنطقها قائلا: **تكلمي! انطقي! إني لست بعد قادرًا على احتمال ما يحيط بك من صمت وغموض.. تكلمي!... تحدثي بشيء..!** [2]

وارتفع الصّوت لأعلى مستوياته في مشهد ظهر فيه(مرنوش) يتبادل الكلام مع (مشلينيا)، لكنّه صرخ ليصل الصّوت إلى مداه، ودعمه برفع يديه حتّى أنّه بدا فاقدًا لصوابه وبوصلة تفكيره، محاولاً إخراج بعض ما يخنقه، ولينفّس عن نفسه بعض الضّغط الّذي عاشه لمّا عرف بموت ابنه شيخًا، بعدما زار قبره وتأكّد من الأمر فأصبح في دوامة.

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 94، 95.

[2] المصدر نفسه، ص 114.

ومن أمثلة الصّوت الضّجيج والضّوضاء، والأصوات الصّادرة عن الطّبيعة كالرّعد وصفير الرّعد وخرير المياه...، والأصوات الصّادرة عن الإنسان نحو: الصّراخ، البكاء، الضّحك، الأنين... والّتي تعدّ ردود أفعال سلوكيّة ونفسيّة وكذا نبرة الصّوت ومستواه، فأطراف التّخاطب تستعين للتبليغ والتّواصل بمنظّمات المحادثة كما يسمّيها دوركمان وروزيل وباكستر(drukman,Rozelle,baxter) مثل تغيّرات الصّوت، انحدار الصّوت وتصاعده[1] ففي مشهد حضور القدّيسين إلى القصر الآتي:

« بريسكا: لاتكاد تراهم حتى تصيح صيحة مكتومة، وتتمسك أهداب ثوب غالياس رباه!

«مشلينيا: لا يكاد يرى الأميرة حتى يصيح صيحة خافتة غير متمالك بريسكا !

بريسكا: في رهب تحتمي بغالياس آه. أسمعت؟ قد لفظ اسمي.

غالياس: همسا أرأيت؟ أنه القديس.

مرنوش: غامزا مشلينيا وهامسا في أذنه! هذا ولاريب خليفة دقيانوس.

بريسكا: في خوف إنه ينظر إليَّ نظرات غريبة. ..غالياس لا أستطيع البقاء هاهنا. تجذب مؤدبها وتخرج معه من باب قريب دون أن يشعر بها إلا مشلينيا وهو دهش كأنه في حلم.

الملك: يتجلد ويتقدم إليهم قائلا في صوت متغير بعض الشيء لقد نزلتم على الرحب إيها القديسون. إننا قد انتظرناكم طويلا كما انتظركم من قبل أجدادنا وأجداد أجدادنا، وإنه لحقا لشرف عظيم أن...

[1] ينظر: أحمد محمد الأمين موسى، الاتصال غير اللّفظي في القرآن الكريم، مرجع سبق ذكره، ص85.

يمليخا: الذي ما انفك يتأمل ما حواليه بأعين زائغة مرتاعة يهمس لمرنوش انظر إلى ملابس هذا الملك وهؤلاء الجند، في أي بلد نحن؟!....هامسًا في دهشة لمرنوش هذا الملك مسيحي![1]

حضرت تلك الوسائل التّعبيريّة اللالفظيّة وغلبت على دلالة المنطوق؛ فبمجرّد رؤية القدّيسين بشعورهم المدلاة ولحاهم الطويلة وثيابهم القديمة، ملأ الرّعب النّفوس وجاءت الأصوات كردود أفعال سلوكيّة ونفسيّة؛ وذلك من خلال تباين صفاته« كالطّبقة والارتفاع والشّدة ومدى الصّوت»[2] فكلّها تحمل دلالات تعبّر عن حال صاحبها ونفسيّته، وتعكس مكنوناته، ولو سعى للإخفاء والتّزييف، فلم تقوى الحناجر في هذا المشهد إلاّ على الهمس فكانت صرخة(بريسكا) مكتومة، وصيحة(مشلينيا) منخفضة الإيقاع، كما ظهر(الملك) متجلّدًا، وتقدّم نحو القدّيسين مرحّبًا بلغة منطوقة، حاول أن يخفي بها مشاعر الارتياع من منظرهم، ليفضح صوته المتغيّر الخوف الّذي يتملّكه كالبقيّة. ولأنّ الصّوت بتنغيماته يؤدّي وظيفة تواصليّة فالكاتب المسرحي ينسج حواراته وأحاديثه الفرديّة الّدراميّة كي يؤدّيها الممثّلون بصوت مسموع فيجب أن تتوفر اللغة على قيم صوتيّة ونغميّة خاصّة نغميّة. فالكلمات كما يراها أرسطو في متناول يد الكاتب المبدع الّذي يتخيّرها ويمزج بينها، ويرتّبها بشكّل خاصّ ممّا يجعلها صالحة لحمل المعنى المستهدف في الأداء الدّرامي [3]

حيث يمثّل الصّوت مرآة النّفس العاكسة لما يخالجها من أحاسيس و مشاعر، فيتباين مستوى الصّوت ووتيرته حسب حالات الفرح والحزن والغضب والاستحسان...فنجد أنّ الصّوت المرتفع قد جسّد الغضب والحنق؛ فـــ (مرنوش) يصيح متذمّرًا مؤكّدًا عدم القدرة على البقاء مجدّدًا في الكهف، فقد نفذ صبره

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 63–66.

[2] ينظر: أحمد محمد الأمين موسى، الاتصال غير اللفظي في القرآن الكريم، مرجع سبق ذكره، ص85.

[3] أرسطو طاليس، فن الشّعر، مرجع سبق ذكره، ص105.

مشلينيا: (صائحا متذمرًا) لا أستطيع، لا أستطيع[1]

وأظهر الصّوت الخافت الضّعف والاحتضار

مرنوش: (في صوت خافت) نعم...أموت الآن... [2]

فلقد كانت وتيرة النّطق السّريعة عاكسة لعدم الصّبر فـــ(مرنوش) الّذي يعيش ضغطًا نفسيًّا رهيبًا أصبح ينفّس عن صدره بالكلام، فكشف حقيقة إيمان(بريسكا) ليظهر الاستغراب في صوت(يمليخا) لخطورة الأمر، وانعكس الغضب في ارتفاع مستوى صوت (مشلينيا) فكانت صيحة محمّلة بالغضب واللّوم لأنّه فضح سرّ الأميرة.

« مرنوش: (في اندفاع مقصود) وهو لا يعلم كذلك أن ابنته مسيحية...هذا الآمر بذبح المسيحيين.

يمليخا: (في استغراب) ابنته؟ الأميرة بريسكا !؟

مرنوش:وأي حرج أن أخبر يمليخا بهذا إلا أن اكون ذكرت قلبك يا مشلينيا...

مشلينيا: (في صيحة عتب ولوم) مرنوش ! [3].

وبالمقابل تجلّى الفرح في صيحة(مرنوش) ليستدرك مشكّكًا، ويُميّز ذلك بدقة من خلال نبرة الصّوت.

«مرنوش: إن الله وقد خلق لنا قلوبًا قد نزل عن بعض حقه علينا.

مشلينيا: (بعد تفكير يصيح في فرح) قد تكون صادقًا في هذا يامرنوش.. (في شك) ولكن...»[4].

---

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص15.

[2] المصدر نفسه، ص 169.

[3] المصدر نفسه، ص 18-19.

[4] المصدر نفسه، ص29.

فنبرة الصّوت تُظهر الكثير ممّا لم يصرح به، وتجعل المتلقّي يفهم القصد بدقّة؛ فهو يحقّق الإيجاز كخاصيّة للغة غير اللّفظيّة، لتظهر حنق(يمليخا) الشّديد حدّ الاستنكار، فوفّرت عليه الكثير من الجهد والكلام للتعليق على ما سمعه، وكانت كافية لتحقيق الغاية.

«يمليخا: كل شيء على هذه الأرض بأمر الله

مرنوش: إلا ما نحن فيه... فقد حدث بفعل إنسان

يمليخا: (مستنكرًا) أستغفر الله هذا كلام لا يلفظه مؤمن»[1]، حاشا لله يا مولاتي! أستغفر الله! أويختار قلبها غير الله![2]

والملاحظ بشكل لافت طغيان الاستفهام والتّعجب على جلّ ملفوظات المحادثة؛ فكان أثر نبرة الصّوت في إبراز القصد جليًّا

إنّ التّداول على الكلام Tour de parole يعدّ الأساس في كلّ حوار، والّذي يصعّب تحديد الأدوار فيه بدّقة؛ لأن المتلقّي هو مشارك مرافق بمنطوقات لغويّة وقد تصدر عنه إشارات شبه لغويّة كالإيماءة أو الحركة، دون أن ينطق بكلمة أثناء أداء المتكلّم لدور كلامي، فأيّ محاولة لفهم طبيعة التّواصل البّشري تفرض الأخذ بكلّ الأنظمة الدّالة التّي تتظافر لتبليغ القصد؛ فبوجود سلوكات تندرج ضمن الكفاءة خارج كلاميّة وتدعم كفاءة المتكلّم الكلاميّة، لينشأ ما يسمى بالتّكثيف السّنني، وهذا ما يحضر بقوّة في الخطاب المسرحي حيث تتعدّد القنوات، وفي هذا تشديد على أنّه نظام ذو قنوات متعدّدة يشارك فيه الفرد(بكلامه وحركاته ومسافته وملابسه...) وأحيانًا نجد بدلاً من عبارة متعدّد القنوات« متعدّد السّيميائياتPlurisémiotique أومتعدّد السّنن Pluricodique»[3] ويظهر هذا التّداخل وصعوبة الفصل في مشهد سرد(يمليخا) مسيرة إيمانه حيث يعلّق(مشلينيا) دهشًا، ويردّ(مرنوش) متهكّمًا على رفيقه والرّاعي المستنسك، ليتضرّع هذا الأخير

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص23.

[2] المصدر نفسه، ص50.

[3] دومنيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، مرجع سبق ذكره، ص88.

مستنكرًا حوارهما بشأن بساطة البعد عن الله والانشغال بأمور شخصيّة، ليتهرّب من التّصريح والبوح، ويبرز استياءه واضطرابه في تردّده مفكّرًا وباحثًا عن جواب ينفذ به من الموقف، فلمس(مرنوش) ذلك وراودته أفكار سلبيّة، فشكّك في عودته بصوت مرتاب يحمل تلميحًا ضمنيًّا بالهرب.

مشلينيا: (في شبه دهش): مرنوش ! أسامع؟...

مرنوش :أقول إن هذا الراعي يتكلم هراء ولا أفهم ما يقول

مشلينيا: أنت لا تفهم شيئًا سوى أنك غبت ليلة عن امرأتك وولدك

مرنوش: (في شبه تهكم) وأنت ماذا فهمت منه؟

مشلينيا:فهمت أننا بعيدان عن الله. وأن قلبينا مشغولا بغير الله

مرنوش: وأي بأس في ذلك؟

يمليخا: (مستنكرًا) اللهم رحماك !

مرنوش: إلى أين أيها الراعي المستنسك؟

يمليخا: (في تردد) إلى. ..إلى...إني أحس الجوع ألا أذهب إلى المدينة تحت ستر الظلام أحضر طعاما لكما ولي

مرنوش: (في ارتياب) وهل ستعود إلينا؟ [1]

لقد أظهرت نبرة الصّوت في المقطع الآتي الصّرامة والإصرار ومصادرة حق المغادرة، وعكست استبعاد الخروج مخالفًا ظاهريًّا بذلك قاعدة التّخيير خارقًا مبدأ التّأدّب، لكنّ(مشلينيا) يستمدّ سلطته وشرعيّتها من علاقته برفيقه، وخوفه الشّديد عليه لكنّ هذا الأخير قد أعمى حبّه للأميرة(بريسكا) بصيرته، فلم يولي(مشلينيا) أهمّية للعواطف والتّأدّب في موضع يتطلّب التّوجيه اتقاءً لشر وهربًا من خطر محدق، وهذا يُبرز كفاءة(مشلينيا) التّخاطبيّة.

مشلينيا: (في عزم وقوة) كلا في خروجك خطر

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 27، 28.

مرنوش: (في غيظ كظيم) أتأبى علي[1]

وقد جسّد الصّوت مختلف الأحاسيس؛ فعكس صوت (يمليخا)الهادئ إيمانه ووثوقه بدعم الله للمؤمنين ليظهر التّهكم والازدراء في صوت (مرنوش) لأن (يمليخا) قد شكك في إيمانهما سابقا:

يمليخا: هي إرادة الله والمسيح شاءت هذه الأعجوبة لتنجي المؤمنين.

مرنوش: (في تهكم خفيف) المؤمنين؟ أشكرك يا يمليخا [2]**!**

وفي المشهد الّذي جمع الثلاثة ودار حوار بينهم حول ذهاب (مرنوش) لرؤية زوجته وولده، أظهرت نغمة صوت(مشلينيا) الهادئة رغبته في إقناع صديقه بالموافقة على خروجه من الكهف، في حين عكست نغمة صوت(مرنوش)القوية الاندفاع والاصرار، وبالمقابل عكست قوّة صوت(مشلينيا) الغضب والحنق

مشلينا: لا تخف سأتسلل في الظلام ولا أري أحدًا وجهي

مرنوش: (في عزم وقوة) كلا. في خروجك خطر.

مشلينيا: (في غيظ كظيم) أتأبى عليّ...[3]

كما يُلمس في مشهد آخر أثر نبرة صوت(مرنوش) المنخفضة المناسبة للّوم والعتاب للتّأثير في(مشلينيا) وجعله يحسّ بالذّنب وتأنيب الضّمير، فصمت خجلاً وتسليمًا بالأمر، فهدأ بعدما كان ثائرًا متهوّرًا.

« مرنوش (في عتب وتأنيب): أهذه أول مرة عرضت فيها نفسي للخطر؟ (مشلينيا لا يجيب) ألا تعترف مرة بما فيك من عيب المحبين !العمى والكفر والنسيان. أنت كذلك على الأقل! قل.

---

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 32

[2] المصدر نفسه، ص 43.

[3] المصدر نفسه، نفس الصفحة.

مشلينيا: (يهدأ) أعترف أنك عرضت نفسك للخطر من أجلي حقيقة[1]

حيث عكست نبرة الصّوت المنخفضة الخوف والارتباك في مشهد محاصرة النّاس للكهف:

مرنوش: (همسًا) ما العمل؟

مشلينيا: (همسًا) إننا محاصرون !

يمليخا: (همسًا) فلنسلم أنفسنا لله والمسيح [2]**!**

حيث عكس الصّوت المختنق مشاعر الخوف والهلع، وكذلك ظهر ذلك في نبرة الاستفهام والتّعجب، الحاملة لمدلول الاستفسار والاستغراب، وتجسّد اليّأس والهروب لله في صوت(يمليخا)

وكذا مشهد وصول الفتية إلى القصر:

الملك: (مفاجأ يرتبك)من؟

غالياس: أهل الكهف...

بريسكا: (في صيحة خوف خافتة) آه...

الملك: (في رعدة) كيف...كيف يا غالياس! كيف جاءوا؟...

بريسكا: (في خوف) غالياس! تعال إلى جانبي! لا تتركني...

غالياس (في حماسة) فلنستقبلهم يا مولاي. فلنستقبلهم أحسن استقبال.[3]

حيث تُلمس تلك العواطف السّلبية في الصّوت المرتجف للملك والأميرة المرتعبة، لكن بالمقابل تُلمس شجاعة وحماس(غالياس) من نبرة صوته المشحون بالفرح والتّعطش للالتقاء بهم.

---

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 35.

[2] المصدر نفسه، ص 45.

[3] المصدر نفسه، ص61.

وقد غلب الهمس على الكلام ليجسّد الخوف والفزع في مشهد دخول النّاس إلى الكهف :

يمليخا:(يشير بالصمت) هامسًا صه ! صه !

مشلينيا: (همسًا) أخشى أن يدخلوا علينا....

مرنوش: (همسا) ما العمل؟

مشلينيا: (همسًا) إننا محاصرون !

يمليخا: (همسًا) فلنسلم أنفسنا لله والمسيح! [1]

فكأنّما أرادوا الاحتماء بالكلمات المهموسة والصّوت الخافت. وماهي إلاّ لحظات حتّى شعّ الضّوء داخل الكهف واشتدّ اللّغط بعد دخول النّاس ولكن الجميع يتراجع فزعًا ورعبًا يصيحون صيحات مكتومة أشباح. ..! الموتى...! الأشباح...! وهم كتماثيل جامدة من هول المنظر.

وبدا الخوف في أصواتهم في المشهد الّذي أخبر فيه(الملك) المؤدّب والأميرة بخبر فتية الكهف، ليظهر(غالياس) منغمسًا في التّفكير ويحدّث نفسه، كما ظهرت لهفة الفضول على الأميرة.

الملك: لقد عاد هذا الصياد الآن يعدو على فرسه ويروي عجيبًا: إنهم أبصروا بالغار ثلاثة مخلوقات مفزعة الهيئة أشعارهم مدلاة ويلبسون ملابس غريبة، ومعهم كلب عجيب النظرات، فولوا منهم رعبًا...

بريسكا: (خائفة) يا إلهي! مخلوقات مفزعة. ..؟

غالياس (مفكرًا) أممكن أن يكون هذا؟!. .. نعم. ..نعم... ثلاثة رابعهم كلبهم...

بريسكا: (في خوف وحب استطلاع) ماذا قال هذا الشيخ يا أبي؟[2]

---

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص45.

[2] المصدر نفسه، ص 54، 55.

ويجسد الصراخ التشتت والذهول الذي طغى على فكر الفتية؛ إنهم يبحثون عن الحقيقة بعيونهم ويستنجدون بصراخهم علهم يجدون تبريرًا وشرحًا لما حدث معهم.

« مشلينيا: (صائحا في الخارج) لم يتغير شيء يا يمليخا! ها هو ذا بهو الأعمدة كما تركناه أمس!

مرنوش: نعم بهو الأعمدة لم يتغير...

يمليخا: (في صوت كالعويل) كل شيء تغير، كل شيء تغير...!»[1]

وقد لوحظ أن الصّوت تابع للحالات السّيكولوجيّة والفيزيولوجيّة والسوسيولوجيّة وللمواقف الدّراميّة للشخصيّات، فكانت نبرة الصّوت ترجمان أفصح عن حال المتكلّم بمختلف تقلباته المزاجيّة وحالاته الشّعوريّة، فكان بين علو وانخفاض وانتظام وتلعثم... بما يتناسب وسياق التّبليغ ليدعم الصّوت الكلمات، ويبلّغ القصد بتباين تصنيفاته، ويعكس ما يجول في الفكر والنّفس فكانت لوتيرة الحوار بين السّرعة والبطء علاقة وطيدة بالصوت بمختلف تنغيماته، ليلائما المواقف المتباينة ويبلّغا القصد.

4- الصّمت:

يعدّ الصّمت من مهارات الصّوت، وأحد صور كفاءة المتكلّم التّواصليّة، فهو جزء من الكلام يؤدّي وظائف عدّة أوجز بعضها بلبل فرحان فهو« يمهّد لجملة أو يترك لها زمنًا حتّى تترك أثرها عند المتلقّي»[2] وبوصفه نمط من التّواصل يتمتّع بأهمّية بالغة في بعض المواقف« فالصّمت دون إبداء أيّة تعابير هو تواصل مع الآخرين ينقل لهم رسائل حسبما يقتضيه الموقف»[3]، حيث يمثّل حالة نفسيّة انفعاليّة محدّدة، فيُحرِّض إعمَال الفكر للتّنبه لأمر أو بالبحث عن سبب الصّمت، وهو كمظهر غير لغوي قد يكون مطبقًا أو يتخلّل الحديث ولكلّ ذلك دلالات؛ فليس الصّمت انقطاعًا في التّواصل بل هو تواصل من

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 63.

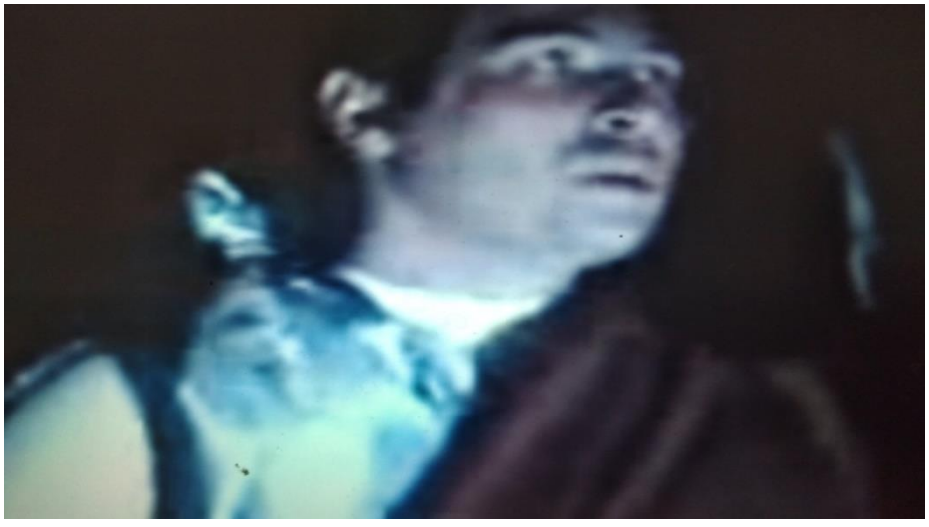
[2] بلبل فرحان، النّص المسرحي الكلمة والفعل، دراسة مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص 103.

[3] زهرة وهيب خدوج، لغة الصّمت دراسة لغة الجسد وفنونها في عالم الأعمال، مرجع ذكرسابقا، ص 12.

نوع خاص إنّه تواصل من خلال ما يعنيه من رفض شيء أو تردّد، أو عدم القدرة على البوح به....[1] فهو اتصال صامت« يسرّب الرّسائل من وإلى المرسل والمستقبل بلغة الجسد وغالبًا دون إدراك أو إحساس منهما»[2]، فالصّمت وسيلة تعبير فاعلة ومؤثّرة تحضر بقوّة ضمن مشاهد مسرحيّة أهل الكهف، لذا تمّ رصد أهمّ مواضعه لتبيّن دوره في المحادثة، وإبراز أهمّيته كأحد أوجه التّواصل غير اللّفظي.

فهذا الصّمت يتخلّل الكلام في منعطفات مهمّة في المحادثة، وليس الصّمت انقطاعًا في التّواصل بل هو تواصل من نوع خاص؛ إنّه تواصل مع الأفكار يكشف الكثير كالانغماس في التّفكير أو رفض شيء ما أو التّردّد، أو عدم القدرة على البوح به...وقد كان مرتبطًا بلحظة دراميّة آنية، سابقة أو لاحقة.

فـــ (مشلينيا) يصمت وينغمس في التّفكير في مدّة بقائهم في الكهف عندما علم بموت ابن (مرنوش) وما كُتب على قبره.



[1] حسن بدوح، المحاورة مقاربة تداوليّة، مرجع سبق ذكره، ص 36.

[2] زهرة وهيب خدوج، لغة الصّمت دراسة لغة الجسد وفنونها في عالم الأعمال، مرجع سبق ذكره، ص 31.

ويوجز الصّمت في المشهد الّذي جمع بين الصّديقين خوالج النّفس والحزن الّذي يعتصر قلب(مشلينيا) حيث عجز لسانه عن التّعبير، وقد عبّر دي سوسير عن هذا بقوله: « فالانطباعات الّتي تحصل من الاصغاء إلى الآخرين تتجمّع وتؤدّي إلى تحوير السّلوك اللّغوي عندنا» [1] فالصّمت غالبًا ما كان ردّة فعل لتراكمات، أو اختير في مواقف ليختزل كلامًا كثيرًا، فهنا أطبق وخيّم الصّمت أخيرًا فليس هناك ما يقال في لحظات فقد عزيز.

مرنوش: (مشلينيا ينظر إليه ولا يجيب) وقتما تلحق بي...ضع يدك... في يدي اليمنى... رغبة في التلاحم والإتحاد.

مشلينيا: حاشا أن أضع يدي في يد وثني.!

مرنوش: (مشلينيا ينظر إليه صامتا وهو يموت)...إذن الوداع

مششلينيا: (بعد لحظة) مرنوش!... (مرنوش لا يجيب)مرنوش! صديقي! أخي! (لايسمع جوابا) مات. ..مرنوش (ينظر إلى السماء) اللهم ارحمه رحمة واسعة! إنه قانط فقد قلبه ولا يعي ما يقول! (صمت عميق)[2].

فكان الصّمت مهربًا عندما ملك أحد أطراف التّخاطب سلطة من خلال خطابه؛ ففرض الصّمت نفسه وكسب شرعيّته، فـــ (مشلينيا) فقد القدرة على الرّد فكان مشاركًا سلبيًّا ليعكس ذلك خجله ممّا فعل واليأس والاستسلام الّذي يسيطر عليه.

مرنوش: بل أحمد الله على أن رسالتك المشؤمة لم يكن بها غير اسمينا !

(مشلينيا لا يجيب) نعم. ..إنها من سوء حظي الرسالة الأولى و الأخيرة

مشلينيا: من سوء حظك. ..حقيقة...

مرنوش: فكتبت ثم دفعت الرسالة وصيفة غيري تضمر لكما الشر. ..ألا تذكرأني نبهتك يوما إليها وقد لحظت منها أشياء أولم تجد رسولا سوى هذه المرأة (مشلينيا لا يجيب)

---

[1] فردينان دي سوسير، علم اللّغة العام، مرجع سبق ذكره، ص38.

[2] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 169.

يالقلة الحذر !...فماذا عليك لوأنك أعطيتها الرسالة كذلك يدا بيد؟ (مشلينيا لا يجيب)...كي تخبرها أنك ذاهب بحبة مرنو تصلي سرًا صلاة الفصح وتذكرها في الصلاة ! (مشلينيا لا يجيب)...[1].

وسيطر الصّمت على(بريسكا) ليعكس حالة الذّهول، ففي مشهد التقاء(مشلينيا) بـــ (بريسكا) عقد الخوف لسانها، فوقفت كالتّمثال فحاول(مشلينيا) استنطاقها ذاكرًا كلّ احتمال يبرّر صمتها، ليتقدّم نحوها بخطوة كأنّما أراد أن يقول لها أترينني؟ وليخرجها من حالة الذّهول بتحفيز تواصلها البصري.

مشلينيا: ها أنت ذي أخيرًا يا بريسكا العزيزة! إني أترقب منذ وقت طويل (الأميرة لا تجيب) عجبًا! أهذا استقبالك لي؟! (الأميرة لا تتحرك)

مشلينيا: أيدهشك شيء في هيئتي؟ ماذا ترين فيَّ تغير، عجبا ألا تتكلمين؟ ألا تنطقين بحرف؟ أليس لديك الآن ما تقولين لي! أتريدين أن أظن بكما ظننت الساعة (يتقدم خطوة نحوها) تكلمي!...تحدثي بشيء. ..! [2].

لقد كان الصّوت أحد الوسائط المرافقة الأساسة للكلام، جسّد في محادثة مسرحيّة أهل الكهف ونقل انفعالات الشّخصيات، وعواطفها المتباينة؛ حيث خضع بتلويناته لمقتضى اللّحظة الدّراميّة ضعفًا وقوّةً، سرعةً وبطئًا، نطقًا وصمتًا؛ فعكس القوّة والحنق والرّفض بارتفاعه أو انخفاضه، وجسّد الضّعف والاستكانة واليأس بانخفاض نغمته، وفضحت سرعة الصّوت أو بطئه حالات نفسيّة مختلفة(الهلع، قلة الصّبر، الاكتئاب، الفرح والسّعادة...) وكان لغيابه وكمونه اللّحظي دلالة على الخضوع أوالتّوافق بين طرفي المحادثة، أو مترجمًا لعواطف سلبيّة عاكسًا لخوف و ترقّب...

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص ص 19، 20.

[2] المصدر نفسه، ص 113.

5- النّظر:

كانت العين أهم وسيلة للتّواصل في المحادثة ضمن مسرحية أهل الكهف؛ فقد ترجمت مشاعر وأحاسيس أطراف التّخاطب، وكشفت كوامن النّفس وأسرارها، فكانت أحد أشكال التّواصل اللالفظي لأنّ مشاعرنا كما وصفها بافي مكتوبةٌ ومكشوفةٌ، بجلاء ووضوح على وجوهنا. إنها لغةٌ صريحة لا يستطيع المرء أن يتوقّف عن أدائها بالصّمت، أو بالاحتيال للتَّعبير عن غير ما يجول في خاطره وفكره[1]وأهمّها حضورًا وأكثرها إبلاغًا النّظرات ففي المشهد الآتي:

مشلينا:(يحملق كمن لا يصدق) تشبهينها؟ تشبهين من يا بريسكا؟؟

بريسكا: أوضحت لعينيك الحقيقة الآن.؟

مشلينيا: (ينظر إليها طويلا)لست إياها؟!

بريسكا: كلا لست إياها. اذهب! ماذا تنتظر بعد في هذا المكان.؟ قلبك لم يعد هنا؟!

بريسكا: (تنظر إليه طويلا ثم تقول بصوت خافت)الوداع! تنصرف

مشلينيا: (كمن أصابه خبل يمد يديه نحوها) بريسكا.؟...[2]

عبّرت النّظرات الطّويلة عن الحيرة والذّهول، وكانت أبلغ من كلّ لفظ؛ ففي نظرات (مشلينيا) وحملقته في وجه(بريسكا) الحفيدة دلالة على توارد الصّور والأفكار وإعمال فكره لوجود الشّبه بينها وبين الجدّة.

[1] محمد جواد النّوري، لغة الجسد علم الكينات دراسة نظريّة تطبيقيّة، مرجع سبق ذكره، ص 73، 74.

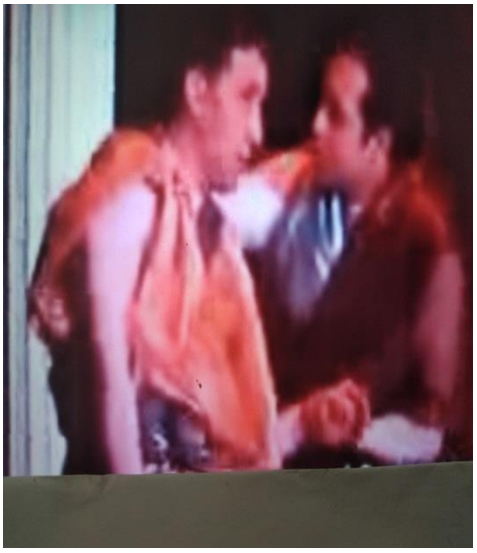
[2] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص131، 132.

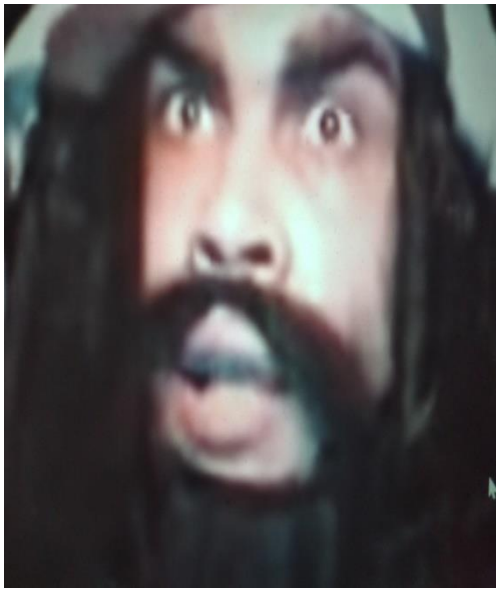
وكون العين« تؤثّر على السّلوك البشري تأثيرًا قويًّا؛ فهي تمنح كلّ إشارات الاتصالات البشريّة الأكثر كشفًا ودقّةً»[1] تصدّت(بريسكا) لتلك النّظرات المطوّلة وأجبرت (مشلينيا) باستفهام يفيد التّقرير، ليُسلّم بالحقيقة باقتناع أنّها ليست الجدّة الّتي عرفها، لتعكس نظراتها الطّويلة وصوتها الخافت تأثّرها بحاله وتوّدعه منصرفة، لتُظهر ملامح وجه (مشلينيا) خيبة الأمل واضطرابه كأنّما فقد عقله؛ فالوجه يقوم بوظيفة اتصاليّة، وينقل لنا وعنّا الإحساس والمشاعر، من خلال ما يرتسم على الوجوه من علامات[2] لتفصح لغة جسده عن رغبته في منعها من المغادرة فمدّ يده نحوها.

وفي المشهد الآتي يظهر الذّهول في نظرات(مرنوش) كما برز الرّعب والاستغاثة في نظراته المسدّدة إلى عيني(مشلينيا)، ودعمتها حركة الأيدي الّتي عبّرت عن الحاجة إلى الدّعم والمساندة، فهو يحسّ بالضعف بعد فقد ابنه وزوجته فيتشبّث برفيق عمره عبر تلاحم الأيدي.

[1] ليلى شحرور، فن التّواصل والإقناع، مرجع سبق ذكره، ص 198.

[2] عبد الرّزاق حسين، مهارات الاتصال اللّغوي، مرجع سبق ذكره، ص 57، 58.





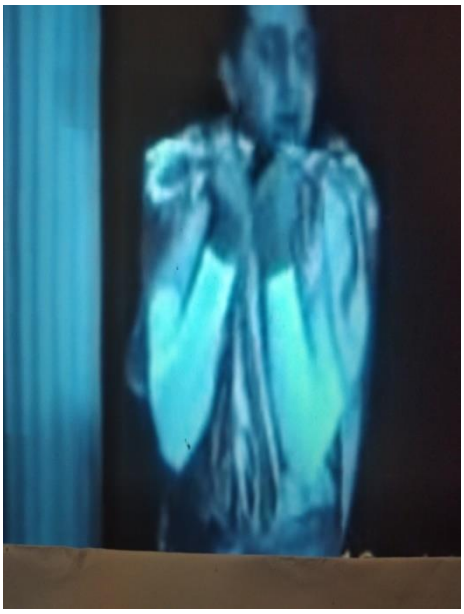
كما بدا (يمليخا) مغيّبًا من خلال نظراته الزّائغة.

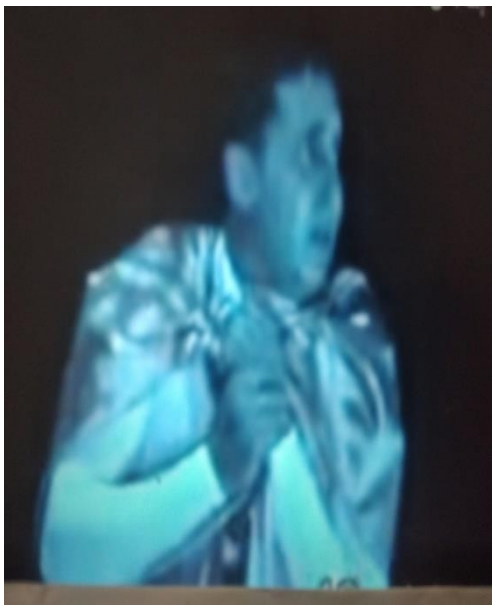
وقد عكست نظراتهم الاضطراب الفكري الّذي انتابهم فكلّ شيء تغيّر ليؤكد الكلام ذلك ويفسر تلك النظرات« **انظر إلى ملابس هذا الملك وهؤلاء الجند، في أي بلد نحن؟!**»[1]، فحتّى اللّباس الّذي يمثّل« نظامًا من العلامات تخضع لاتفاق المجتمع من ناحية،

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص65.

ويقوم بوظيفة التّواصل بين أفراد المجتمع من ناحية أخرى»[1] قد تغيّر وأصبح غريبًا وهذا ما جعلهم يحسّون بالانفصال والاغتراب.

ويُدرج مانغونو(Maingueneau) مساوقة الإيماءات مع العبارات المتفوّه بها مع عبارات وإيماءات المتلفّظ المشارك ومعرفة مجاراة الغير ضمن مركّبات الملكة التّواصليّة[2]، ففي المقطع الحواري الّذي دار بين(مشلينيا) و(مرنوش) المصدوم عندما عاد إلى القصر يجرّ أذيال الخيبة، بعدما علم بموت زوجته وابنه، تتجسّد قيمة هذا التّساوق والتّناغم، وقدرة لغة الجسم على التّبليغ وكشف الحالات النّفسية أكثر من الكلام.





فـــ (مرنوش) بعد صراخ ونحيب يجد نفسه راغبًا في نزع ذلك الزّي الغريب الّذي خنقه، والحقيقة أنّ مشاعر الحزن والأسى هي الّتي تجثم على صدره وتحبس أنفاسه لتعكس النّظرات والوقفة والمشية والصّوت بتلويناته حالته النّفسيّة، فالواقع أنّ الفصل بين اللّغة الملفوظة، وتعبيرات الوجه وإيماءاته وحركات الجسد صعب بل مستحيل؛ لتلازمهما

[1] كريم زكي حسام الدّين، الإشارات الجسميّة، ص 26 نقلا عن: محمّد محمّد داود، مرجع سبق ذكره، ص8، 9.

[2] ينظر: دومنيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، مرجع سبق ذكره، ص23.

الغالب. فبعض الدّلالات يتمّ تلقيها لغويًّا وبعضها الآخر غير لغوي، ممّا يجعل الكلام على حدّ قول حافظ إسماعيلي علوي مناسبة يتحقّق فيها الظّهور المشترك والمتزامن لعدّة أنساق سيميوطيقيّة، إرساليّة لسانيّة، حركات، إيماءات... وقد يكون ظهورها بالتّناوب وأحيانًا كثيرة تنوب الحوامل شبه اللّسانيّة عن الكلمة أو جملة بأكملها[1] فالإشارات المصاحبة قد تأتي مؤكّدة لدلالات الألفاظ، أو داعمة ومكمّلة لنقص يعتريها، أو نائبة عنها، فلا يلغي وجودها طبعًا دور اللّغة، ولا يجرّد الوحدات اللّغويّة من المعنى. فحتّى يُفهم تعبير ما يجب أن نعرف اللّغة كواقع اجتماعي، فالخطاب بصفة عامّة والخطاب المسرحي بصفة خاصّة نسق كلّي؛ يمثّل فيه المتكلّم كلّ لا يتجزأ، يحمل مجموعة من العلامات والإشارات يتمّ من خلالها التّواصل، ليغني هذا الخطاب المسرحي بتعدّد وسائله وتوحّد أهدافه. فالمسرحيّة تتفرّد بوصفها حسب النّاقدة الفرنسيّة مارجواي بولتون(m.boultene) أدب، يمشي، ويتكلّم أمام أبصارنا[2].

مرنوش: (وهو يجر جسمه جرًا ويئن متوجعًا) مشلينيا؟

مشلينيا: (ذاهبا إليه ومسندًا إياه) ماذا بك؟...

مرنوش: ما... ت

مشلينيا: (بعد لحظة) لا تجزع هكذا! عد إلى نفسك قليلاً، وقص علي ما حدث!

مرنوش: مات

مشلينيا: مرنوش؟ أ لا تسمع لي؟ قلت لك انتبه إليّ قليلا وحدثني بما رأيت علني أستطيع بعض التخفيف عنك. .. (مرنوش لا يجيب) مرنوش! (يهزه برفق) أهكذا فقدت كل قوة

[1] ينظر: حافظ إسماعيلي علوي، التّداوليات علم استعمال اللّغة، ص 144.

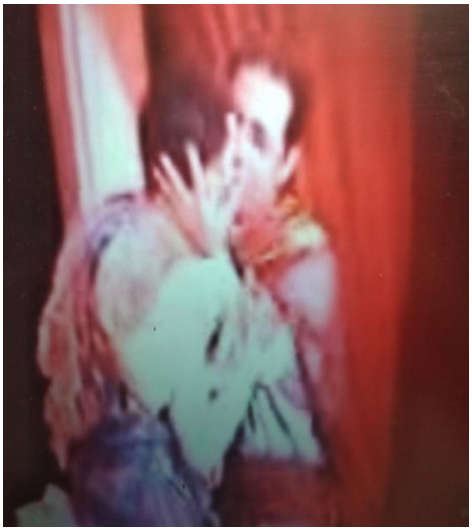
[2] إبراهيم حمادة، طبيعة الدّراما، مرجع سبق ذكره، ص09.

وكل أمل وصرت شيئا لا يصلح لشيء؟ ثم كيف تركت امرأتك وجئت في مثل هذه الساعة، لعلها محتاجة إليك !...

مرنوش: مات أهلي يا مشلينيا...

مشلينيا: لا تجزع!. املك نفسك يا مرنوش. .. »[1]

ولأنّ التّواصل البصري أقوى وقعًا في النّفس وأصدق تعبيرًا، يظهر(مشلينيا) بعدما حاول إفاقة رفيقه(مرنوش) من صدمة فقد ابنه وزوجته يمسك رأسه ويجبره على التّحديق في عينيه ليعيده إلى رشده ويحقّق التّواصل البصري، ويفعّل التّخاطب بينهما

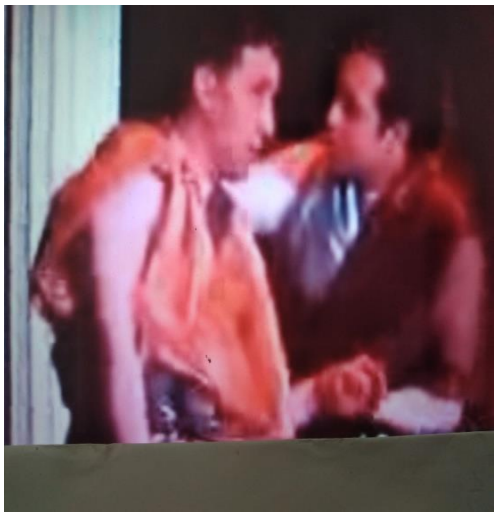


وبالمقابل يشير انعدام التّواصل البصري إلى عدم التّوافق بين الطّرفين المتخاطبين، وتجلّى ذلك في مظاهر عديدة وصور مختلفة كإشاحة النّظر أو طأطأة الرّأس أو تغطية الوجه ... ولكي تتواصل الأطراف المشاركة في الحوار يستلزم الأمر حسب جوزيف دوفيطو(J.Devito) امتلاك قدرة لفهم علامات الطّرف الآخر ومعرفة استعمالاتها المختلفة وكذا الدّلالات المختلفة الّتي تحملها »[2]، فالأمر يتطلّب امتلاك شيفرة مشتركة. وهذا ما يظهر في المشهد الّذي جمع(مشلينيا) والمسكين(مرنوش) هذا الأخير الّذي بدا ذاهلاً يهذي

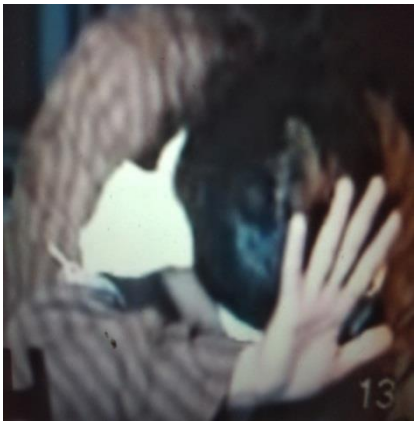
[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص 100، 101.

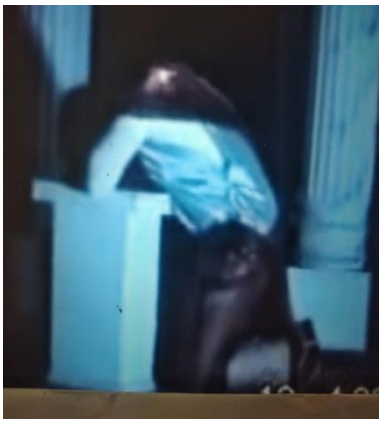
[2] حسن بدوح، المحاورة مقاربة تداوليّة، مرجع سبق ذكره، ص 36.

بالكلام فاقدًا التّركيز وهذا ما جعل(مشلينيا) يوجّه نظره نحو عينيه آملاً النّفاذ إلى دواخله ولمس وجعه، كيف لا وهو يرى رفيق عمره في تلك الحالة من الاستسلام.



كما يظهر(يمليخا) في المشهد وهو يروي فيه ما عاشه في السّوق وكيف كانت ردّة فعل النّاس عند رؤيته؛ حيث خرّ على الأرض وغمس رأسه في جسده كأنّما يرفض استحضار المشهد مرّة أخرى. وفي المشهد الّذي يخفي(مشلينيا) رأسه حتّى لا يتواصل بصريًّا مع الواقع.





وفي المشهد الّذي جمع بين(مشلينيا) و(غالياس) الّذي أطرق برأسه ليعكس ذلك عدم فهمه ما يحدث لينغمس في التّفكير، فإشاحة النّظر والإطراق جسّدا التّفكير كما أنّهما جسّدا خوفه عندما أطال(مشلينيا) الحديث عن الملك ظنًّا منه أنّه وصيّ على الأميرة، فحرّك ذلك الخوف في نفس(غالياس) فعدم وجود معرفة مشتركة بينهما جعلته يشكّ في جنون القدّيس فبدا له كأنّه يهذي، فكان تكثيف الأداء عبر النّطر، لينقل إحساسًا أو شعورًا ما، أو ليثيره في نفس المتلقّي بنظرته ويستحضره؛ فالعرض مسرحي لا يقتصر على «العرض فقط بل يجعل من الغائب حاضرًا ويقدّمه مجدّدًا في ذاكرتنا وآذاننا وحاضرنا وزمنيًا لا أمام أعيننا فقط »[1] لتغدو النّظرات ذات شحنة دلاليّة ومعان عديدة، خُزّنت في إيماءات الوجه ولغة العين الإيحائية؛ باعتبارها عاكسة للمشاعر الدّاخلية كاشفة لكوامن النّفس.

تعتبر كلّ حركة تحويلاً لانفعال خفيف و تُظهر حركة أعضاء الجسم بعض ملامح حياتنا الدّاخليّة، وقد استعمل تشيخوف كلمة حركة نفسيّة (أي بسيكولوجيّة)[2]وهذا ما تجلّى في مشاهد كثيرة أهمّها المشهد الّذي جمع(بريسكا) و(مشلينيا) حيث أظهرت وضعية جسمه ووتيرة حركته انهياره؛ ليجثو ويؤكّد بكلامه ما ظهر في لغة جسده قائلاً:

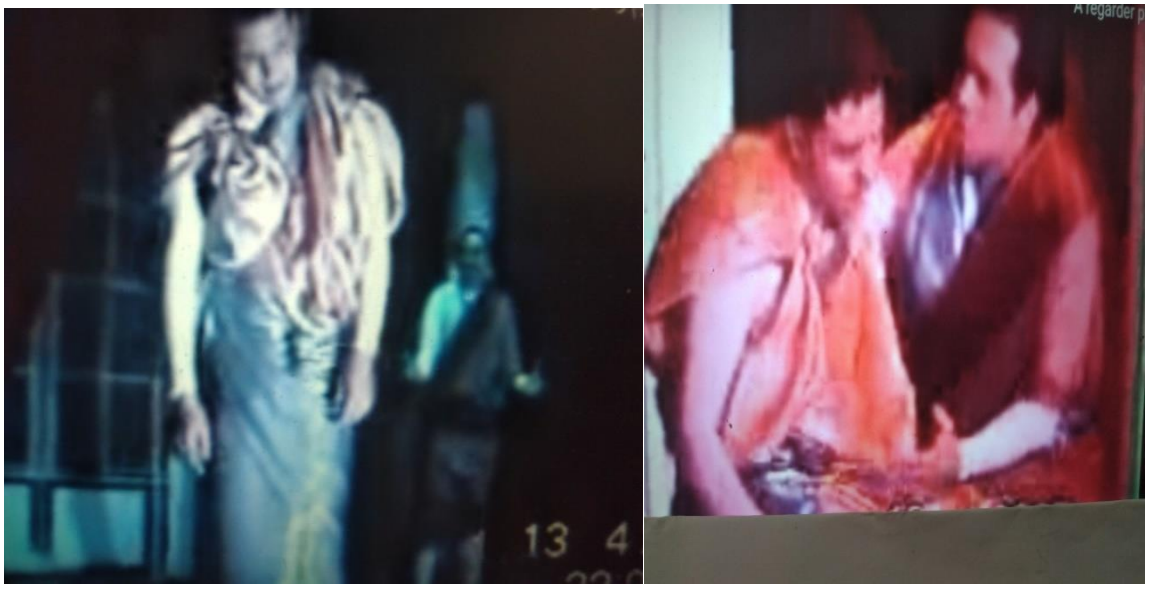
مشلينيا: (يجثو) بريسكا. إني أتعذب لماذا تعذبينني؟ لماذا لا تخبرينني بالصدق بدل التهكم والمداورة؟ قولي كلمة واحدة بصوتك العميق الصادق وأنا أقتنع وأستريح. .بل أقسمي. ..أقسمي لي...[3] فكانت حركته البطيئة أبلغ تعبير وكان لها دلالة تواصليّة عميقة

كما يُؤكّد المشهد الآتي ذلك:

[1] ينظر: باتريس بافي، معجم المسرح، مرجع سبق ذكره، ص452، 461.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص352.

[3] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص123.



حيث ظهر(مرنوش) في المشهد يائسًا وتجسّد ذلك في لغة جسمه ونبرة صوته فهو لا يقوى على الوقوف ورفع رأسه، يجرّ جسمه غير قادر على المشي خائر القوى مريض الرّوح يئنّ متوجعًا، ليغدو الصّوت المتقطّع ضمن ما أسمياه دوركمان وروزيل وباكستر (drukman,Rozelle,baxter) بمقاييس الإنتاجيّة اللّفظيّة مثل معدّل الحديث والكميّة اللّفظية وتأخّر زمن ردّ الفعل [1] فعلاً ترميزيًّا وتصبح الحركة تكيفًّا مع الأحداث ليدعم كلّ ذلك فهم المعنى. لقد أظهر الحوار براعة(مشلينيا) الاتصاليّة حيث تمكّن من تسيير الحوار بعدما لاحظ حالة صديقه فأسنده جسديًّا وسانده معنويًّا، ويظهر ذلك في لغة الجسد حيث طوّق

[1] ينظر: أحمد محمد الأمين موسى، الاتصال غير اللّفظي في القرآن الكريم مرجع سبق ذكره، ص85.

جسده وأمسك بيده ليبرز التّعاون بينهما وليبعث في قلبه الأمان مركّزًا نظره على عينيه الذّاهلتين.

لتتداخل لغة الجسد مع لغته المنطوقة من أجل بناء إرساليّة تواصليّة مستفهمًا عن حاله مستعملاً« الاستفهام الدّاخل على النّفي فهو يجعل المخاطب يجيب في الاتجاه الّذي يرسمه السّؤال »[1] فخاطبه قائلا:« **ألا تسمع لي؟ قلت لك انتبه إليّ قليلا وحدثني بما رأيت علني أستطيع بعض التخفيف عنك»**، ليستثير ردّة فعله مستدعيًا إعمال حواسه ليتفاعل معه لكنّه جامد يكرّر كلمة(مات) كونها الكلمة الجوهريّة الّتي زلزلت كيانه وأقصت بعدها كلّ نطق، ليعمد(مشلينيا) لدعم خطابه بهزّ جسد(مرنوش) حيث أنّ في الحركة من «الحزم ما قد لا يوجد في اللّغة المنطوقة فهي لاتحتاج إلى مبرّرات وأدلّة إقناعيّة فقدرة حركة ما على التّوجيه والسّيطرة وتغيير السّلوك قدرة بيّنة واضحة»[2] لينجح في استنطاقه بفضل تشارك المنطوقات مع الحركات الّتي تقود المتلقّي إلى إعمال فكره وتأويل الرّسالة، لينجح التّبليغ

[1] حافظ اسماعيل علوي، الحجاج مفهومه ومجالاته دراسة نظريّة وتطبيقيّة في البلاغة الجديدة، مرجع سبق ذكره، ص47.

[2] عبد الرّزاق حسين، مهارات الاتصال اللّغوي، مرجع سبق ذكره، ص58.

ويتمّ التّواصل. وهذا ما يؤكّد أنّ الاستراتيجيّات كتجسيد واضح للغة ووظائفها وكذا حركات الجسد وإيماءات الوجه، تظهر كفاءة ومهارة المتكلّم اللّغوية والتّداوليّة ويعكس ذلك مدى تفاعل المتلقّي مع مقاصده.

يمسك(مشلينيا) بعنق(غالياس) ويقول له: **«ويلكم مني إن كان ما أفهم صحيحًا! وويلها وويل نفسي إن كانت خائنة للعهد!»**[1] لتعكس حركة التفاف الأيدي على عنق (غالياس) شدّة الغضب والتّوعد بالقتل، إن صحّت شكوكه في خيانة(بريسكا) ليجثو المؤدّب المسكين على ركبتيه خوفًا محاولاً تهدئته.

كما يظهرفي مشهد آخر:

يمليخا: (الذي ما انفك يتأمل ما حواليه بأعين زائغة مرتاعة يهمس لمرنوش) انظر إلى ملابس هذا الملك وهؤلاء الجند في أي بلد نحن؟![2]

مرنوش: (ينظر إلى السماء) اللهم ارحمه رحمة واسعة! إنه قانط فقد قلبه ولا يعي ما يقول! (صمت عميق)[3]

فالنّظر إلى السّماء عبّر عن التجاء وتوجّه(مرنوش) إلى الله لحظة ضعفه وتضرّعه للصفح عن رفيقه المؤمن الّذي قنط بسبب الضّغط الكبير، كيف لا وهو المؤمن المستميت بعقيدته.

وفي المشهد الّذي طلب فيه(مرنوش) من الملك السّماح له بالذّهاب إلى زوجته وابنه – اللّذان تركهما قبل ثلاثمائة سنة– معتقدًا أنّه ابتعد عنهما مدّة قصيرة من الزّمن

غالياس: إلى صومعتك الشريفة... (يريد أن يأخذ بيده)

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص98.

[2] المصدر نفسه، ص65.

[3] المصدر نفسه، ص 169.

مرنوش: (يدفعه ويلتفت إلى الملك) مولاي... أو تترك علي هذا المجنون! (الملك وغالياس يتبادلان النظرات ويدنو أحدهما من الآخر) مولاي! إني أنتظر أمرك لأذهب إلى بيتي

الملك: (هامسا) أسمعت يا غالياس...أسمعت...؟[1]

عكست العين دلالات مختلفة، حيث كشفت بصدق المشاعر، وجسّدت الانفعالات، وأبرزت المواقف لتتكشّف من خلالها طبيعة العلاقة بين المتخاطبين. وكانت لحركة الأعين وتبادل النّظرات بين(الملك) و(غالياس) دلالة على الذّهول مما سمعاه، وأوجزت كلامًا كُتم في الصّدور لا يجوز التّصريح به بحضور (مرنوش)، فكانت للنظرات صوتًا خفيًّا أبلغ من الكلام.

ليحيل كلّ هذا على نظرية فانجنر(Wagner) حول المسرح الشّامل الّتي حاولت أن تنظّم وتوحّد المواد والوسائل المسرحيّة المختلفة في المسرح كفن شامل، لتتوحّد نتائجه وتحدث أثرًا شاملاً، ويعني مبدأ المسرح الشّامل ضمنًا أنّ قوّة الأثر المسرحي تتوقّف مباشرة على ما يدركه المتلقّي في وقت واحد بفكره وحسّه [2] وهذا التّلازم الّذي لُمس في مشاهد عديدة من مسرحيّة أهل الكهف ضمن العرض؛ فالمتلقّي يبدأ بملاحقته الإيحاءات عبر العلامات المختلفة فيستنطقها ويحاور ما اشتملت عليه ويعيد« ضمّ مجموعة من الأنظمة المختلفة الدّالة بحسب منظور معين»[3] ليتمكّن من تشخيصها لمعرفة دلالاتها والقبض على المعنى فهي العناصر التّي تشكّل مجتمعة بنية الخطاب المسرحي، والّذي يقدّم قراءته للواقع عبر رموزه ودلالاته كون المادّة المسرحيّة هي الّتي تحقّق قراءته. وهذا ما أكّده نديم معلاّ في حديثه عن تحوّل النّص إلى عرض، متّخذًا وظيفة وشكلاً

[1] توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص82.

[2] سامية أحمد أسعد، الدّلالة المسرحيّة، مرجع سبق ذكره، ص96.

[3] ينظر: باتريس بافي، معجم المسرح، مرجع سبق ذكره، ص297.

مختلفين« فالنّص عندما يقرأ، فإن قراءته تتّكئ على الوصف، وعندما يقدّم فإنه يغدو جزءًا من كيان مادي ملموس والعرض يتعدّى النّص مُعدّلاً أو مكيّفًا أو طارحًا أو مضيفًا، والمعنى الخفي للنّص قد يقع خارج الحوار»[1] ولأنّ العرض المسرحي يعتمد على النّظر أساسًا، والتّواصل المعرفي بالنّظر كأحد المبادئ الضّرورية للعرض المسرحي على الّرغم من أنّه يبقى حسب بافي« غير مطلق وكامل فنحن لا ندرك خلال العرض إلاّ علامات أو أجزاء من الحقيقة المشهديّة أو الجسديّة »[2].

يمكن القول أنّ ذلك مكمن تفكك المحادثة في الخطاب المسرحي فهي قائمة على التّفاعل لا التّسلسل، فالنّص سلسلة من« العلامات المنتظمة في نسق من العلاقات تنتج معنىً كلّيًا يحمل رسالة»[3]، بينما المسرح مجموعة إشارات تنقل عمدًا ومباشرة للجمهور بشكل متزامن بإيقاع مختلف بهدف إيصال رسالة ما؛ ممّا يجعل المعنى مؤجّلاً؛ يكتمل بعد أن تعرض المسرحيّة وتتفاعل كلّ العناصر في ذهن المتلقّي؛ ويغدو الحوار مجرّد رموز لغويّة على المستوى الصّوتي، والخطاب المسرحي يتشكّل في صورة كلام تصاحبه حركات الممثّل ويكمله الزّي والدّيكور... فالمجالات الّتي تستمد منها الدّلالات المسرحيّة متعدّدة؛ فهو يمتح من كلّ عناصره الّتي تنصهر مشكّلة تركيبة معقّدة لن تفصح عن مخرجاتها والمعنى الثّاوي في مضانها إلاّ بعد انسدال السّتار وتأويل الجمهور.

بناء على ماتقدّم تُلخص أهم نتائج الفصل التّطبيقي في الآتي:

- تشكلت المحادثة في عرض مسرحية أهل الكهف انطلاقًا من شروط تأسيسيّة؛ حيث جمعت بالضّرورة وجهًا لوجه بين طرفين اثنين على الأقل اشتركا في السّجل التّواصلي ليتمّ التّفاعل اللّغوي بينهما، جمعتهما وحدة الزّمان والمكان، كما

[1] نديم معلا، لغة العرض المسرحي، مرجع سبق ذكره، ص 05.

[2] ينظر: باتريس بافي، مرجع سبق ذكره، ص372.

[3] Ox. r. flower, linguistics and the novel, first edition london ,1985,P 45.

نقلاً عن: خلود العموش، مرجع سبق ذكره، ص19.

اقتضت التّقارب بينهما، ليأتي التّبادل الكلامي عفويًّا، وخالٍ من أيّ تأثيرات إكراهيّة تفرضها السّلطة أو الرّتب الاجتماعيّة المتباينة - لكنّ ذلك لم يلغي انعدام التّخاطب بوجود التّباين الطّبقي - فالمحادثة تضمّنت الحوار التّلقائي الحرّ الهادف بين متفاعلين من مراتب متقاربة ربطت بينهم الألفة، وحتّى في حال وجود تباين، وقد فعّل أو أوجَد أطرافها العلاقة عند انعدامها كأساس أوّلي للتّخاطب، فلم تكن المحادثة ضمن خطاب مسرحية أهل الكهف مجرّد حضور إنساني وتبادل كلامي خال من الغايات.

- تميّزت المحادثة كتبادل كلامي بالطبيعة الحينيّة؛ أي أنّ كلّ شيء فيها وقع في الحين: توزيع أدوار الكلام، اختيار المواضيع وحركتها، مدّة المبادلات ولهجتها، وبالتّالي فالتّعاقب التّلقائي في الأدوار، ومضمون الملفوظات كان دون تخطيط مسبق. وكانت معظم الأدوار متزامنة في تشكّل الخطاب المسرحي بوجود عناصر التّواصل غير الملفوظة الحاملة لدلالات تواصليّة، والمؤدّية لأدوار نابت بها عن الكلام أوأكّدته، أوعارضته أحيانًا، بتوسّل الصّمت ولغة الجسد. فكانت مساهمات المشاركين ثمرة المشاركة والتّفاعل مع الخطاب الموجّه بمختلف وسائل التّعبير المسرحي.
- اتسمت المحادثة في مسرحية أهل الكهف بنمط خاص من التّواصل؛ فجاءت لغتها مباشرة معتمدة على التّكثيف الدّلالي؛ أي أنها تعتمد الاقتصاد اللّغوي والشّحن الدّلالي، والتّركيز الإبلاغي؛ حيث استغلت الطّاقة التّعبيريّة الكامنة في مضان الكلمة لتكتسب معنًا خاصًّا، كما استُفرت فيها كلّ وسائل التّعبير المسرحيّة الأخرى لتندمج أو تتوازى معها في تركيبات متكاملة، فرُفدت الكلمة بالحركي والبصري لتزيد قوّتها وتكون فاعلة ومنفعلة، وتضمّنت المحادثة لغة بصريّة عبر توليفة تكامليّة من مركبات تقنيّة (الإضاءة والدّيكور والموسيقى)، وعبر ديناميّة

وفاعليّة أداء الممثّل، وحركيّة الحوار، ليتشكّل خطابًا كلّيًّا مركّبًا على ثلاث مستويات؛ مستوى الملفوظات، ومستوى الاشتغال التّقني، ومستوى الأداء التّمثيلي.

- أضفى الحوار على محادثة مسرحية أهل الكهف ديناميّة خاصّة، تأرجحت وتيرته بين السّرعة والبطء وفق المواقف التي جمعت أطرافها وتحقق التفاعل التواصلي من خلال الميكانيزمات والآليّات الّتي مكّنته تحقيق التّفاعل بين الأطراف المشاركة، لتبليغ المقاصد وتحقيق الأهداف، فاستحال الحوار إلى حالات مختلفة حسب التّوازنات بين أطرافه فتراوح بين(توافق، تنازع، تقابل، تكامل)، ليكون الكلام المتبادل عملاً تعاونيًا لعب فيه السّياق ووضعيّة التّواصل دورًا مهمًا في تأويل الملفوظات واستنتاج مالم يُصرّح به، فكان تحقيق التّوافق والوصول إلى اتفاق أو اجماع بالقضاء على أسباب الاختلاف، بخلق سلطة عبر الخطاب من خلال الحجج والبراهين الأقوى. كما سعى السّلوك التّواصلي في بعض المشاهد إلى تحقيق التّكامل؛ فلم يكن الإجماع أو التّنازع في الحوار ما ينشده أطرافه فتكيّفت المشاركات متناغمة بين تردّدين (علوي، سفلي) لتنصاع جزئيًا بالتّناوب، ويتجسّد التّبادل التّكاملي.

خاتمة

الحمد لله الّذي أمدّني بكثير دعمه، وتوفيقه لإتمام هذا البحث وإخراجه على صورته الحاليّة، والصّلاة والسّلام على شفيعنا وحبيبنا سيدنا محمّد وآله وصحبه أجمعين.

إن تناول المحادثة في الخطاب المسرحي بالدراسة هو محاولة للفت الانتباه إلى الخطاب الشّفهي؛ حيث كانت الانطلاقة الأساس لهذا البحث هي تجاوز الطّرح الاعتيادي في تناول الخطاب المسرحي كنِتاج مكتوب، كون ذلك يُقصي جوانب مهمّة في تشكّله، على الرّغم من أنّ النّص الدّرامي أساس الانطلاق في كلّ بحث في مجال المسرح. فقد عزم البحث في شقيه النّظري والتّطبيقي على تسليط الضوء على المحادثة كتفاعل تواصلي ضمن مشاهد المسرحية المعروضة، وقد تطلّب ذلك تناولها كظاهرة تواصليّة، والتّركيز على ما تضمّنته من تفاعل تخاطبي ضمن مواقف ووجود بشري حقيقي.

فكان هدف هذا البحث الإجابة عن الإشكالية المطروحة في بدايته لمعرفة كيفية تشكل واشتغال المحادثة في مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم اخراج عمرو قابيل؛ بكشف عناصرها وطبيعة التّفاعل التّواصلي، ورصد ما تمّ توظيفه من وسائل التّعبير المختلفة، والآليّات الخطابيّة لابراز دورها وأهميّتها حضورًا وتأثيرًا في عملية التبليغ، وتبيّن الطّابع الّذي غلب علي التّبادلات التّخاطبيّة، والميكانيزمات الّتي مكّنت الحوار من تحقيق التّفاعل بين أطراف المحادثة ضمن مسرحية أهل الكهف.

وسعيًا لجمع شتات أفكار تمّ التّطرق إليها بما توفّر من مادة علميّة، لتغدو سبيلاً يكشف ويُظهرالعلائق والوشائج بين مختلف القضايا والعناصر، وللخروج بنِتاج يُساهم من في بيان حقيقة المحادثة كظاهرة تواصليّة ضمن المسرح، الذي يستمّد وجوده وخصوصيّته من عدم تجانس عناصره، وتعدّد الأنظّمة الدّالة فيه. كلّل البحث بأهم ما تمّ التّوصل إليه من نتائج لا يدّعى أنّها حقائق يقينيّة مطلقة ونهائيّة، إنّما استنتاجات مؤسّسة على أفكار وأراء وتوجّهات المتخصّصين، وما يفرضه البحث العلمي من بناء مؤسّس ومتدرج، وقد

اعتُمد البحث في ذلك المنهج الوصفي التّحليلي، متوسّلاً الأدوات الإجرائية المناسبة الّتي تتيح مقاربة ظاهرة المحادثة وكشف وإضاءة مختلف جوانبها.

يمكن إيجاز أهم نتائج البحث المُتوصل إليها في الآتي:

- يتميز الخطاب المسرحي عمومًا بخصوصيّة؛ فهو يتأسّس على ثنائيّة(النّص، العرض) ليتفرّد بسمة الانتماء الثّنائي بوصفه جنسًا أدبيًا، وفنًا فرجويًا، فقد جمع بين عناصر غير متجانسة تشاركت في تشكيل بنيته، واستند على الأنظمة الدّالة المختلفة ليتشكّل خطابه التّعددي، مستهدفًا المتلقّي لتبليغه رسالة ما، وتحقيق أثر على مستويات عدّة، مرتكزًا في ذلك على تقنيات الكتابة والعرض معًا، حيث امتزج السَّمعي والبصري والحركي، فلم يكن النّص الدّرامي إلاّ عنصرًا من عناصر العرض، وعمليّة الإبداع والخلق انطلقت من ذات المؤلّف، وتألّفت مع إبداع الممثّلين والتّقنيين، وتلقّي الجمهور وتفاعله مع العرض المسرحي، ليكتمل العمل الإبداعي في أبهى وأبلغ صورة، وتجسّد عرضًا سمعبصري ليغدو فنًا تبدعه الجماعة.
- يمكن القول أن المسرح أعمق أشكال التّعبير الفني تأثيرًا؛ كونه وحدة مكثّفة اللّغة ومتعدّدة الخطاب؛ وبوصف الكلمة أداة الاتّصال الأولى نجد أنها ضمن مسرحية أهل الكهف قد امتلكت قدرة جعلتها ذات طاقة فتحت آفاقًا واسعة بالتّكثيف؛ واكتسبت فور توظيفها معنًا خاصًّا؛ حتى أنها قد تنفلت بهذا لتتجاوز المدلول الّذي قصده مبدعها؛ حيث اعتمد في المسرحية التّصوير الدّرامي بلغة موحية لتكبد المبدع إيجاد نمط تبليغ مناسب للفكرة. وهذا ما يجعل الخطاب المسرحي إيمائي يحيل على السّياق التّداولي الاستعمالي، لا الوصفي مثلما هي لغة السّرد التي تركّز على نقل التّفاصيل والجزئيات؛ حيث نلحظ أن توفيق الحكيم قد انتقى وهو يكتب نصّه لغة التّعبير لترتسم في الذّهن المشاهد بدقّة كتابته التّصويريّة

الاحترافيّة، والّتي فرضت عليه ابتكار لغة أدائيّة يمتزج فيها الملفوظ بأداء الجسد حركةً وسكونًا، فهي قريبة من لغة الحياة اليوميّة، إلاّ أنّه ارتكزعلى الموازنة بين الجوانب الثّلاث(الفكري، اللّغوي، الجمالي) الّتي تشكّل أسس وعناصر بناء الخطاب المسرحي، فابدع في خلق الصّفات الجماليّة ليكون ذلك الخطاب المتفرّد والمتمايز عن الخطاب اليومي، على الرّغم من اشتراكهما في التّلقائيّة، وقد أضفى عليها الحوار ديناميّة خاصّة.

- التّواصل في مسرحية أهل الكهف - إن سلمنا بوجوده - بتعدّد صوره وأشكاله، يمكن أن يُوصف بالعمليّة المركّبة، الأكثر اتّساعًا وتعقيدًا؛ كونها اتسمت بتعدّد أطراف الإرسال والتّلقي، وتعدّدت فيها الأنظّمة الدّالة(لغة منطوقة، حركات، إيماءات...) اشتركت جميعها في تبليغ الرّسالة، هذه الأخيرة الّتي شكّلها وأرسلها المؤلّف في نصّه، لتكون بهذا القناة أهم عناصر الخطاب المسرحي.
- اشترك في مسرحية أهل الكهف كلّ من المؤلف والمخرج، والمشتغلين في العمل المسرحي كظاهرة مرئية تجسّدت على خشبة العرض أمام الجمهور، لتغدو بذلك الظّاهرة المسرحيّة عملاً جماعيًا لا فرديًّا، ضمن عمليّة مركّبة تستهدف المتلقّي لاستقبال رسالة ما والتّفاعل معها، لنصف عملية التّواصل تلك بالتّعقيد والرّسالة كفعاليّة لغويّة مفادها الشّعور بالفعل والتّفاعل معه، لا مشاهدته عبر علامات دالّة فقط. فالعرض المسرحي لمسرحية أهل الكهف حاول خلق لغة بصريّة عبر توليفة تكامليّة من مركبات تقنيّة(الإضاءة والدّيكور والموسيقى)، وعبر ديناميّة وفاعليّة أداء الممثّل، وحركيّة الحوار، ليتشكّل خطابًا كلّيًا مركّبًا على ثلاث مستويات؛ مستوى الكتابة الدّراميّة، ومستوى الاشتغال التّقني، ومستوى الأداء التّمثيلي، وهذا ما جعل الأغلبيّة تقول بعدم تشكّل واكتمال ذلك الخطاب لدى الجمهور إلاّ باجتماع تلك المستويات متآلفة ومندمجة تفاعليًّا.

- أما بشأن المحادثة في مسرحية أهل الكهف فإنّ أوّل ما يمكن تسجيله بخصوص تحديد ماهيتها وضبط حدودها فهي عمليّة تفاعل كلامي، اتخذت مظهرًا شفهيًّا حواريًّا، ليكون عنصرًا من عناصرها ومظهرها الشّكلي المميّز، لتتجاوز النّص، الكلام، الحديث، والحوار والتفاعل، وقد تطلبت شروطًا تأسيسيّة؛ حيث جمعت بالضّرورة وجهًا لوجه بين طرفين اثنين على الأقل اشتركا في السّجل التّواصلي ووحدة الزّمان والمكان، كما اقتضت المحادثة التّقارب بينهما، ليأتي التّبادل الكلامي عفويًّا حرًا هادفًا، وخالٍ من أيّ تأثيرات إكراهيّة تفرضها السّلطة أو الرّتب الاجتماعيّة المتباينة، لكنّ ذلك لم يلغ انعدام التّخاطب بوجود التّباين الطّبقي؛ لتتضمّن المحادثة سلسلة منطوقات تكونت من سلسلة أحداث لغويّة ذات أهداف محدّدة. وهذا ما ميّز التّبادل الكلامي فيها عن بقيّة أنواع التّفاعل الأخرى، فالانخراط في المحادثة كان هدفًا دون سواه.
- تميّزت المحادثة في مسرحية أهل الكهف بنمط خاص من التّواصل؛ حيث استنفر فيها أطرافها كلّ وسائل التّعبير المسرحيّة، لتندمج أوتتوازى في تركيبات متكاملة، حيث رُفدت الكلمة بالحركي والبصري، لتزيد قوّتها وتكون فاعلة، فتغدو الشّخصيات أطرافًا منفعلة فاعلة.

- يمكن نعت المحادثة في مسرحية الكهف كظاهرة تواصليّة بالتّعقيد والتّشابك؛ لتعدّد أنماط التّواصل وتنوّع الأنظمة الدّالة والقنوات، ليجعل ذلك التّباين في وسائل التّعبير وتعدّد أنواعها وتضنيفاتها الخطاب المسرحي كلّيًا متكاملاً؛ حيث سمح الحضور الفعلي للإنسان ضمن العرض المسرحي بأن يمتح الخطاب من كلّية الإنسان، الّذي اقترنت ملفوظاته الكلاميّة بالمرئي والحركي لتحمل مضامين ودلالات، تكاتفت وتآلفت من أجل بناء إرساليّة تواصليّة، فقد تميّزت المحادثة بغناها بوسائل التّعبير اللّفظي وغيراللّفظي، وتفاوت حضورهما وتأثيرهما حسب السّياق التّفاعلي، واستراتيجيّات التّخاطب لدى أطرافها؛ لكنّهما اشتركا في تبليغ القصد وتحقيق الأهداف، ليكون

نجاحها مرهونًا بفهم سياق الأنظّمة الدّالة المختلفة وانشاء سريع ومتّصل للرّوابط بينها، ليتمّ استخلاص المعاني. فالدّلالات في العرض المسرحي لم تتولّد إلا باجتماع كلّ تلك العناصر.

- اكتسبت المحادثة في مسرحية أهل الكهف نظامها من خضوعها لقيود لغويّة، وضوابط اجتماعيّة، وتداوليّة؛ فهي من حيث البنية والتّركيب وحدة كليّة خضعت لقوانين النّسق البنيوي والتّفاعلي؛ والملفوظات المتبادلة وتقيدت بنظام اللّغة المشتركة والتّرابط التّركيبي، وخضعت من جهة أخرى إلى قوانين التّفاعل كخطاب مشترك انبنت دلالته وفق المقام التّداولي زمنيًّا ومكانيًّا واجتماعيًّا. حيث نفّذ أطراف المحادثة نشاطًا جماعيًّا تعاونيًّا، لتُوصف بالبنية التفاعليّة المنظّمة ذات الهدف المشترك، فقد خضعت لقصديّة المشتركين، واكتسبت نظامها من عنصرين إجرائيين هما:

1-خضوع بناء ملفوظاتها لقواعد اللّسان.

2-آليّة التّناوب وتبادل الأدوار بين المشتركين في عملية التّبادل اللّفظي المحكوم بتسلسل الأفعال الكلاميّة.

- استمدّت المحادثة في مسرحية أهل الكهف وجودها ونظامها وحافظت على استمراريتها من خلال تبادل الأدوار الكلاميّة بين الأطراف المشاركة في التّخاطب، فالعلاقة الّتي تضمّنتها عبارة عن متكلّم - متلق(سامع)، ربط بينهما رابط التّبليغ المباشر وجهًا لوجه، حيث استنفر أطرافها كلّ وسائل التّعبير واشتركت جميع الحواس في عمليّة التّبليغ والتلقّي، ليتجاوز بذلك العرض النّص كوسيلة تبليغ خطابيّة، ونشأ التّفاعل اللّغوي من خلال سلاسل الأفعال الكلاميّة للمشاركين الفاعلين، وانتظمت تلك السلاسل ضمن قواعد عرفيّة مشتركة من خلال القرائن اللّفظيّة وغير اللّفظيّة.

- تميّزت المحادثة في مسرحية أهل الكهف كتبادل كلامي بالطبيعة الحينيّة؛ فكلّ شيء فيها وقع في الحين: توزيع أدوار الكلام، اختيار المواضيع وحركتها، مدّة المبادلات ولهجتها. وبالتّالي فالتّعاقب التّلقائي في الأدوار ومضمون الملفوظات كان دون تخطيط مسبق - مع التّأكيد على أنّ هذا يختلف عن الموضوع الّذي يكون مشتركًا - في وعي المشاركين- وهذا يعدّ سمة تمييزيّة تختص بالمحادثة دون أشكال التّواصل الأخرى، الّتي يكون فيها الكلام صادرًا عن جهة واحدة ومعد مسبقًا.
- تُنعت التّداولات الكلاميّة ضمن المحادثة في مسرحيّة أهل الكهف بالانفصال الظّاهري والتّشابك والتّداخل تفاعليًّا؛ فتدخلات المشتركين ظهرت في الحوار منفصلة في شكل أدوار كلاميّة، لكنّها في الواقع متداخلة، ولا يمكن بما كان تحديدها وفصلها بدقّة خاصّة في حالات تعدّد أطراف التّخاطب، فكانت الأدوار متزامنة في تشكّل الخطاب المسرحي بوجود عناصر التّواصل غير الملفوظة الحاملة لدلالات تواصليّة، والمؤدّية لأدوار نابت بها عن الكلام أو أكّدته، أو عارضته أحيانًا، حيث توسل أطرافها الصّمت و لغة الجسد. فكانت مساهماتهم ثمرة المشاركة والتّفاعل مع الخطاب الموجّه بمختلف وسائل التّعبير المسرحي.
- لم تخلو المحادثة في مسرحيّة أهل الكهف من الغاية، وغلب عليها طابع التّعاون والحجاج؛ فحصول التّفاعل اقتضي التزام الأطراف المشاركة بمبدأ التّعاون وقواعده، والّذي تجسّد في شكل مجموعة شروط ضمنيّة أسّست ونظّمت مسبقًا التّعاقد بين أطراف المحادثة، فقد التزموا بها أثناء مجريات الحوار، فأطّرت عمليّة التّبادل التّواصلي ووفّرت ضمانات لفاعليّته ونجاح مقاصده، دون هيمنة طرف على الآخرين، حيث تأسّس على التّبادل الكلامي الإلزامي بين أطرافها- وقُصد بالإلزام النّاشئ عن قبول الانخراط في التّخاطب- والّذي يفرض إنتاج علامات دالّة تجسّد ذلك الالتزام فكان الحوار تعاونيًا وجديًا، فجاءت مساهمة كلّ طرف

مناسبة وذات فاعليّة، فكان انخراطهم حتميًا في أدوار كلاميّة تناوبوا فيها على الكلام، واتّصلت المساهمات مباشرة بالموضوع، وتميّزت بخلّوها من الهذر والغموض، وحققوا بذلك الهدف المرسوم من الحديث الّذي دخلوا فيه، سواء حُدّد قبل انخراطهم في الكلام أوتمّ تحديده أثناءه واستُشف من القرائن اللغوية أو الحالية الدّالة .

- تمتّع أطراف المحادثة ضمن مسرحية أهل الكهف أثناء مجريات التّخاطب بحظوظ متساوية في المساهمة في الحوار، ولم يُظهر فيها أيّ طرف تعصّبه لرأيه أو الهيمنة في العلاقة التّخاطبيّة، فعلى الرّغم من الظّروف القاسية والاضطراب وتأجّج النّفوس، إلاّ أنّهم تمتعوا بنفس الحق في إبداء الرّأي والرّأي المضاد بمرجعيّة حجاجية متناقضة؛ فلم يمارس المتكلّم سلطة الهيمنة وفرض القوّة. إنّما اكتسب سلطة بخطابه الموجّه حيث غلبت عليه التّوجيهات الطّلبية والأمر، فأظهر كلّ ذلك القدّرة على المناورة وإدارة التّبادل الكلامي، لتظهر الملكة الاتّصاليّة / التّبليغيّة أثناء التّخاطب، وأعطى حضور الكفايات لدى أطراف الحوار دفعًا لعمليّة التّفاعل التّواصلي ليصل به إلى مستويات استدلاليّة معرفيّة، فخاصيتا الإنتاج والتّأويل شكلتا سيرورتين أساسيتين في تشكّل المعنى وتبليغ المقاصد، والّذي تطلّب تبليغها امتلاك أطراف التّخاطب كفاية لغويّة وكفاية تواصليّة مكّنتهم من اختيار المسلك المناسب، واكتساب السّلطة بالخطاب والحجّة لتحقيق التّوافق. وقد كانت التّوجيهات من أكثر الأفعال المفعّلة لجو المناقشة والحوار في المحادثة، فوردت أغلبها دالّة على الطّلب والاستفهام والأمر، وكان التّوجيه في المحادثة أيضًا باستعمال الأسئلة الّتي تتطلّب تعديلاً في السّلوك أو الأسئلة المغلقة.
- أعان السّياق في المحادثة ضمن مسرحية أهل الكهف على فهم المقاصد، هذه الأخيرة الّتي أثّرت بدورها على انتقاء اللّغة ؛ فمن جانب ساعدت التّغطية المقاميّة للحوار في تفسير الكثير من مجرياته ومساراته، فاكتسى السّياق أهميّة بالغة

ومحورية في تحديد المعنى؛ فبفضله تمّ توجيه المتلقّي إلى المعنى المقصود وصرفه عن المعاني الممكنة والقريبة، ليعينه ذلك على ترجيح بعض المعاني على أخرى. ومن ناحية ثانية وبوصف السّياق إطار عام يؤطّر احتضن عملية التّخاطب، فقد مكّن المشاركين من اختيار أدوات اللّغة المناسبة، وانتهاج نمط محدّد في التّخاطب عبر آليّات خطابيّة مناسبة لتحقيق التّواصل بينهم وتبليغ المقاصد، وقد برز السّياق من خلال لغة الخطاب، وتبيّنت طبيعة الحوار، فكان السّبيل إلى تحليله بما تضمّنه من كلام منطوق أو عناصر التّواصل غير الملفوظة.

- تمت المحادثة ضمن مسرحية أهل الكهف في إطار جملة من السّياقات ليتّخذ التّفاعل فيها أشكالاً مختلفة بحسب المضمون، وطبيعة المتخاطبين والعلاقة الّتي ربطتهم، وكذا الأهداف، ولكي يسلك أطراف المحادثة السّلوك المناسب تمّ الاعتماد على مؤشّرات متنوّعة، لاكتشاف نوع الخطاب الّذي يندرجون وينخرطون فيه باستعمال أنساق لغويّة ومعينات غير لفظية بشكل خاص بهدف التّواصل. وقد ارتكزت على العلاقة التّبادلية(مُخَاطِب ومُخَاطَب) جمع بينهما رابط التّبليغ المباشر وغير المباشر، فتضمّنت المحادثة مقاصد مباشرة صريحة ظاهرة، وأخرى غير مباشرة ضمنية؛ واستُثمرت فيها أدوات اللّغة وآليّات الحوار لتعزيز التّضامن، أو لتوجيه المتلقّي، أواستمالته وإقناعه والتّأثير فيه. فغلب على الحوار بين طرفي المحادثة في مسرحيّة أهل الكهف صيغة المباشرة في أغلب السّياقات؛ ابتغاء الوضوح ولأن السّياق اقتضى أن يدرك المتلقّي القصد دون عمليات ذهنيّة استدلاليّة معقدة وطويلة، لتأتي ردود أفعاله آنيّة واضحة صريحة تجسّدت غالبًا في لغة الجسد، فلم تكن طريقة التّبليغ المباشر مؤشّر عجز المشاركين أو دلالة على سطحيّة الخطاب بل كانت مؤشّرًا بارزًا على كفاءتهم اللّغويّة والتّداوليّة، فلم تكن المقاصد دائمًا صريحة بين أطراف التّبادل، بل كانت أحيانًا خفيّة؛ حيث استُعمل التّلميح في بعض السّياقات التّواصلية كأحسن وسيلة لغويّة لأداء المعنى وتبليغ

القصد؛ ارتُكز فيها على افتراضات مسبقة وأقوال مضمرة، فكان الخطاب التّلميحي الّذي أنجز أفعالاً لغويّة غير مباشرة، وذلك بالحدس بقواها الإنجازية وإدراك العلاقات بينها، وتمّ إدراك المعاني الضّمنيّة عبر سلسلة من الاستنتاجات والاستدلالات اعتمادًا على الكفاءة اللّغويّة للمتلقّي وقدرته على التّأويل، ووجود معرفة مشتركة بين أطراف التّخاطب.

- أضفى الحوار على المحادثة ضمن مسرحية أهل الكهف ديناميّة خاصّة من خلال الميكانيزمات والآليّات الّتي مكّنته من تحقيق التّفاعل بين أطرافها، فاستحال الحوار إلى حالات مختلفة حسب التّوازنات بين أطرافه فتراوح بين (توافق، تنازع، تقابل، تكامل)، ليكون الكلام المتبادل عملاً تعاونيًا لعب فيه السّياق ووضعيّة التّواصل دورًا مهمًا في تأويل الملفوظات واستنتاج مالم يُصرّح به، فكان تحقيق التّوافق والوصول إلى اتفاق أو إجماع بالقضاء على أسباب الاختلاف، من خلال خلق سلطة عبر الخطاب بامتلاك الحجج والبراهين الأقوى، كما سعى السّلوك التّواصلي في بعض المشاهد إلى تحقيق التّكامل؛ فلم يكن الإجماع أو التّنازع في الحوار أهم ما سعى إليه أطرافه فتكيّفت المشاركات متناغمة بين تردّدين(علوي، سفلي) لتنصاع جزئيًا بالتّناوب، وتجسّد بذلك التّبادل التّكاملي.
- أكدت مشاهد عرض مسرحيّة أهل الكهف أنّ المشافهة الّتي تميّزت بها المحادثة سمحت برؤيّة هيئة المتكلّم وكيفيّة نطقه وما صاحب كلامه من إيماءات وحركات، فكشفت تلك الحالات التّعبيريّة الدّلاليّة عن كوامن النّفس وخفاياها، وهذا ما قد يبدو عصيًّا بل مستحيلاً أحيانًا إن أخفى الكلام بلفظه الحقائق، لكنّ الجسد والنّفس كانا وجهين لموقف واحد، وأظهرت لغة الجسد غالبًا مواقف و ميولات وأفكار أطراف المحادثة، وفضحت ما يختلج صدورهم من شعور وانفعالات بناءً على التّصرفات والسّلوكيات، وردود الفعل والحركات الّتي أصدرها الجسد فساهمت في تحقيق التّفاعل التّواصلي بين أطراف المحادثة وتبليغ القصد وتحقّق الغايات.

- احتلت اللّغة غير الملفوظة مكانة لافتة ضمن المحادثة في مسرحية أهل الكهف، فاكتست أهميّتها البالغة وأدت دورها المحوري في تشكّل الخطاب المسرحي؛ كونها لغة صامتة سريعة التّبليغ متحرّرة من سلطة التّحكم مقارنة بالكلام؛ فكان للمتكلّم فرصة انتقاء كلماته أوحتّى كتمها، أمّا اللّغة غير الملفوظة فهي في الأغلب كانت غير إراديّة أظهرت ما يدور في الذّهن وفضحت حقيقة ما في النّفس آنيًّا، فكشفت ما يخفيه أطراف التّخاطب بصمتهم وأوجزت الكلام، أو دعمته، أو أكدته، فكانت عناصر ساهمت في تفعيل التّواصل فكانت الأصدق والأسرع تبليغًا و الأقوى أثرًا؛ لأنّها أسرع فهمًا من طرف المتلقّي كونها محكومة بنفس السّنن والمضامين العرفيّة المتّفق عليها، فلاوجود لمعادل لفظي يُبلّغ مضمونها بنفس قوّتها. فمساهمتها في تفعيل التّواصل واستمراريّته واضحة ولافتة. ولكنّ الجدير بالذّكر أنّ المعينات غير اللّفظيّة على أهمّيتها تبقى ثانويّة في تشكل المحادثة كونها داعمة للغة الملفوظة؛ لافتقادها خصّيصة الاستقلاليّة الّتي تسمح لها بتشكيل محادثة مقارنة باللّغة الّتي قد يتفرّد حضورها، فالجسد كان دالاً متكامل المعنى؛ والهيئة وتموضع الجسم وكلّ الوضعيات الّتي اتخذها من سكون أو حركة وما اعترى أعضاءه جميعًا عناصر لها دلالات تواصليّة تولّد المعنى، ولكن تبقى جميعها وسائط ثانوية داعمة لوسيلة التّعبير الأساسة في المسرح وهي اللّغة المنطوقة.
- شغلت أطراف المحادثة في مسرحيّة أهل الكهف حيّزًا خطابيًّا من خلال أدوارهم ومساهماتهم الكلاميّة وكذا بالمعينات غير الملفوظة، وتفاوت ذلك الحيّز باختلاف مستويات كفاءتهم التّواصليّة، وقد تمّ تسيير التّخاطب و ضبط مسار التّداول على الكلام، بانتقاء الأدوات اللّغويّة والآليّات التّخاطبيّة المناسبة، فكان اختيار المتكلّم لتداوله التّالي وتنظيم وترتيب المحادثة بفعل تفاعل المتخاطبين؛ وتجلّى ذلك من خلال القرائن اللّفظيّة وغير اللّفظيّة؛ فحين كان المتلقّي في وضع المستمع غالبًا ما كان منصتًا ايجابيًّا، ومفعّلاً لحدسه وجميع حواسه؛ ليقوم بفكّ تسنين الرّسالة الّتي

استقبلها من المرسل بالإضافة إلى قراءة ضمنيّة لطبيعته الذّهنيّة ليأخذ بعدها دورًا كلاميًّا - مع الأخذ بالمشاركة الّتي تكون بعناصر غير ملفوظة - فالمتلقّي تحوّل إلى منفعل بدلالة الخطاب إلى متفاعل ومشترك تفاعلي باكتساب حق الكلام، وبنى هو نفسه مساهمة كلاميّة وفق مساهمة الكلام السّابقة وكذا سياق الحدث. كما كانت هناك مركزيّة في الخطاب بحسب الموقف وقوّة الحجّة؛ حيث كان الطّرف الّذي تمتّع بموقع القوّة في مشاركته، يوجّه الأسئلة والطّلبات. ليكون الطّرف الثّاني مجرّد مرافق بحيث يدير الحوار ويوجّه التّفاعل ويشغل حيّزًا خطابيًا أكثر امتدادًا ضمن الحوار.

بناء على ما تقدّم يمكن حوصلة أهم ما يميّز المحادثة لتوضيح ماهيتها وطريقة تشكلها واشتغالها ضمن الخطاب المسرحي في الآتي:

- المحادثة في الخطاب المسرحي من حيث الإطار التّواصلي والتّشكّل والاشتغال شبيهة بالكيفيّة الّتي تتمّ بها العمليّة التّواصليّة في الحديث اليّومي، لكنها بنية مركّبة ومنفتحة؛ حيث تستند في تشكّلها واشتغالها على السّمعي والبّصري والحركي، وتنفتح على الأنظمة العلاماتيّة الدّالة اللّغويّة وغير اللّغويّة، لتتعدّد وسائل التّعبير في المسرح، فكلّ طرف من المحادثة يستحضر كفاءاته اللّغويّة والاتّصاليّة، ويستنفر حسّه وخبرته وطاقته الإبداعيّة، ليتجلّى هذا في ملفوظاته المتناغمة مع حركات جسده وتعبيرات وجهه، لتتساوق مع مايفرضه التّشخيص الدّرامي وتشكّل الخطاب المسرحي الكلّي المختلف عن الخطاب اليّومي من حيث اللّغة والبنية وطرق التّبليغ؛ فلغتها غالبًا تأتي مباشرة، لكنها تعتمد على التّكثيف الدّلالي، وتنوّع الوسائط؛ حيث ينتقي المبدع كلماته الحاملة للفكرة و يترك فيها هامش الحرية للمخرج والممثل والتّقني لتخير وسائل التّعبير.
- المحادثة ضمن المسرح إبداع آني متفرّد بلغة خاصّة؛ ولأنّ هذا الأخير يعتمد على النّظر، فالإدراك خلال العرض يبقى مجرّد أجزاء من الحقيقة المشهديّة؛ فالخطاب

المسرحي لا يكتمل إلاّ بتأويل الجمهور، فهي تمتح خصوصيّتها من عناصر بناء الخطاب المسرحي المرتكز على الجوانب الأساسة(اللّغوي، الفكري، والجمالي)؛ ممّا يجعلها تتجاوز الحضور الإنساني وتبادل الكلام؛ لتتشكّل من الفعل والحركة؛ فالمتكلم بمنطوقاته والجسم بإيماءاته وحركاته يتحوّل إلى دال فاعل نطقًا وسكوتًا، حركة وسكونًا، ويساهم في بناء الفعل وتحقيق التّواصل في العرض المسرحي، حيث ينخرط أطراف المحادثة بعيدًا عن النّثرثرة-فلغتها خاصّة طبيعةً وتركيبًا- في منظومة تواصلية شائكة، وأبعد حدودًا من أن تكتفي بوسيلة تعبير واحدة، حيث تتكامل فيها مختلف الأنظمة الدّالة سواء اللغويّة أو غير اللّغويّة لتحقيق التّواصل، ليكون هذا الأخير في المحادثة أكثر اتساعًا وشمولاً؛ فالمعاني الّتي تضمّنتها الرّسالة تنقل عبر علامات ورموز كالكلام والإشارات وتعبيرات الوجه والوسائط الماديّة، والّتي تتشارك جميعًا لتفعيل التّواصل واستمراريّته، ولاشتغال تلك العلامات خصوصيّة التّزامن على الرّغم من اختلافها إيقاعيًا، لتساهم في تشكّل المعاني باشتغالها متكاتفة وتوجّه عملية الفهم والتّأويل.

- تتميز المحادثة بأعلى مستويات الحرية؛ كونها فعل منجز متحرّر من كلّ قيود سلطويّة وذلك على مستوى كلّ المشاركين، وهذا ما يميّز التّبادل الكلامي فيها عن بقيّة أنواع التّفاعل الأخرى، فلم يكن هناك إلزام مسبق لتوزيع الأدوار الكلاميّة على المشاركين، ولا التزام بزمن مضبوط فالانخراط في المحادثة يكون هدفًا دون سواه، ليغدو الزّمن رابطًا مشتركًا بين المشاركين. فهي تنبني أساسًا على التّواصل عبر حوار تفاعلي تلقائي بين المتخاطبين، لتكون محصّلتها في شكل سلسلة أدوار كلاميّة يتمّ التّناوب عليها تبادليًّا، وتتشكّل من سلسلة منتظمة من المنطوقات تتضمّن موضوعات محدّدة.
- المحادثة فعل تواصلي مهدّد بالتّفكك والانقطاع دائما؛ فبوصفها قائمة على التّفاعل فهي تتكوّن من مجموع التّفاعلات، وتأتي مرتّبة بالتّفاعل اللّغوي الّذي يحقّقه

أطرافها، فماهيتها وبنيتها وخصوصيتها ترتبط أساسا بالجانب التّفاعلي القائم على التّواصل الشّفهي التّلقائي المباشر الحيني بعيدًا عن التخطيط المسبق؛ حيث أنّ كلّ شيء فيها يقع في الحين(توزيع أدوار الكلام، اختيار المواضيع وحركتها، مدّة المبادلات وإيقاعها ووسائلها التّعبيرية)، لتخضع بذلك إلى الخطيّة الزّمنيّة والتّتابع؛ فلا يملك أطرافها السّيطرة والقدرة التّامة على الإمساك بملفوظاتهم، ولا العودة إلى ما نطق فأنجز فعلاً وحقّق أثرًا، أو ماصدر من تعبيرات للوجه وإيماءاته أوحركة الجسد، لتغدو نشاطًا مرتبطًا بلحظة الإنتاج والتلقّي المباشر، فتقتضي التّفاعل الدّائم لأطرافها خاصّة إن جمعت أكثر من طرفين.

- تكتسب المحادثة وجودها ونظامها وتحافظ على استمراريتها من خلال تبادل الأدوار الكلاميّة بين الأطراف المشاركة في التّخاطب، وما يميز التّداولات الكلاميّة هو الانفصال الظّاهري والتّشابك والتّداخل تفاعليًّا؛ فالمتلقّي في وضع المستمع غالبًا ما يكون منصتًا ايجابيًّا، ومفعّلاً لحدسه وجميع حواسه؛ ليقوم بفكّ تسنين الرّسالة الّتي استقبلها من المرسل بالإضافة إلى قراءة ضمنيّة لطبيعته الذّهنيّة ليأخذ بعدها دورًا كلاميًّا - مع الأخذ بالمشاركة الّتي تكون بعناصر غير ملفوظة– فالمتلقّي يتحوّل إلى منفعل بدلالة الخطاب إلى متفاعل ومشترك تفاعلي باكتساب حق الكلام، ويبني هو نفسه مساهمة كلاميّة وفق مساهمة الكلام السّابقة.
- حصول التّفاعل في المحادثة يقتضي التزام الأطراف المشاركة بمبدأ التّعاون وقواعده تتجسّد في شكل - مجموعة شروط ضمنيّة تؤسّس وتنظّم مسبقًا التّعاقد بين أطراف المحادثة، يلتزمون بها أثناء مجريات الحوار، لتؤطر عمليّة التّبادل التّواصلي وتوفّر ضمانات لفاعليّته ونجاح مقاصده، ليكون نجاح المحادثة مرهون بفهم سياق الأنظّمة الدّالة المختلفة وإنشاء سريع ومتّصل للرّوابط بينها، ليتمّ استخلاص المعاني. فالدّلالات لا تتولّد إلا باجتماع كلّ عناصر العرض المسرحي.

وبهذا يمكن القول بأنّ المسرح بخصوصيته يجعل للمحادثة ضمنه سمات خاصة؛ فهي وحدة مكثّفة منفتحة ومعقدة، مهددة دائما بالتفكك؛ لاعتماده على التّكثيف الدّلالي والاقتصاد اللغوي والتّركيز الإبلاغي، ولأنها قائمة على التفاعل لا التّسلسل ؛ حيث تستغل ضمن العروض المسرحية الطّاقة التّعبيريّة الكامنة في مضان الكلمة لتكتسب معنًا خاصًّا ضمن النّسق العلاماتي الكلي. ومبعث الانفتاح والتّعقيد والتّشابك في المحادثة هو خصيصة التّعدّدية في المسرح والتي تسمح بتنامي الحوار بين أطرفها، لكنها تحرّر نشاط الفهم والتّأويل، وتطرح قراءات متعدّدة و متجدّدة للخطاب المسرحي.

يجدر في هذا المقام التّأكيد على أن هذا البحث ماهو إلا محاولة من المحاولات القليلة - حسب الاطلاع - الّتي اتّخذت المحادثة ضمن الخطاب المسرحي موضوعًا للدراسة، متوسّلا في ذلك المقاربة التّواصليّة ساعيًا لإضاءة الجوانب المهمّة فيها، كون مجال الدّراسات اللّغويّة المعاصرة يشهد قلّة الدّراسات من هذا النّوع، لذا يأمل هذا البحث أن يكون قد وُفق في الإلمام بأهمّ جوانب المحادثة في الخطاب المسرحي، وأنّ تكون خطوة موفقّة وإضافة معرفية لما سبقها، وإن كانت جهودًا متفرّقة مسّت أحد جوانب الموضوع، وأن يُساهم على تواضعه في إثراء الدّراسات اللّغوية في مجال المسرح والخطاب الشّفهي، فما هو إلا محاولة بسيطة للفت الانتباه إلى تناول المحادثة بالدراسات المتلاحقة تجاوزًا للطّرح الاعتيادي في تّناولها كأثر مكتوب، كونها تمثّل الّصورة الواقعيّة المرئيّة للتّواصل البشري، حيث الحضور الحقيقي للإنسان ضمن مواقف تواصليّة واقعيّة تتجسّد فيها اللّغة بكلّ جوانبها في الاستعمال كفاية وأداءً، وتبرز قوّتها التّأثيريّة وإنجازيتها. كما يأمل البحث أنّ يترك أثرًا يُقتفى مستقبلاً، ليشكّل لبنات معرفية لدراسات لاحقة تدعمه وتثريه وتتدارك ما أغفله.

كما لا يفوت البحث أن يقدّم بعض التّوصيات، أهمّها أن يلتفت الباحثون باهتمامهم بمجال الخطاب الشّفهي، وبالتّحديد المحادثة بصفة عامة وضمن العروض المسرحية بشكل

خاصّ، فلا تزال في حاجة ماسّة إلى دراسات مستفيضة، كونه يؤكّد على قصور الأخذ بالمحادثات المدوّنة في تحليلها؛ لأنّها تفقد الكثير ممّا يجسّد التّفاعل كظاهرة آنيّة مرئيّة، وما تتضمّنه من عناصر ذات الدّلالة التّواصليّة، وبوصف الخطاب المسرحي المدون خطابًا مؤجّلاً؛ يرتهن تشكّله مكتملاً وتلقّيه وتأويله اللانهائي بالتّجسيد الفعلي بمحادثة شفهيّة، مرفودة بالمعينات غير اللّفظيّة. ويتطلّب الكشف عن كلّ ذلك وجود دراسات متلاحقة في هذا المجال الخصب الجدير بالبحث والدّراسة.

ختامًا لا يمكن ادعاء كمال العمل، فإن أحسنت فبتوفيق الله، وإن أخطأت أو قصّرت فحسبي أنّني أخلصت نية البحث ولم أدّخر جهدًا، ونلت شرف أن أكون طالبة علم جادة تسعى لاكتساب آليات البحث السّليمة وتقصّي المعرفة.

هذا ما منّ به الله علينا، فله الحمد أولاً وآخرًا، ونسأله أن يوفّقنا ويسدّد رمينا ويختم بالّصالحات أعمالنا.

الملاحق

لخص المسرحية:

الفصل الأول: "تدور أحداثه داخل الكهف"

يدور الحوار في هذا الفصل بين كل من مرنوش، يمليخا ومشلينيا، حيث يبدأ الفصل باستيقاظ ثلاثتهم في الكهف، وقد شعروا بوهن في أجسادهم، ويدور بينهم حديث حول الفترة التي قضوها نياماً داخل الكهف، فبعضهم يقول يوم وبعضهم يقول ثلاثة أيام، ويطلب كل من مرنوش ومشلينيا من يمليخا أن يخرج ليحضر لهم بعضاً من الطعام كي يمدوا أجسادهم بطاقة تمكنهم من استيعاد نشاطهم فيخرج يمليخا ويقابل صياد فيفزع الصياد من هيئته ويقدم له يمليخا نقودا من زمن الملك دقيانوس فيعجب الصياد لأمر هذا الرجل ويتركه هارباً ليبلغ أهل المدينة بأن هناك رجلاً معه كنز من أيام دقيانوس، ويصل الخبر إلى كل أهالي المدينة فيذهبوا الى الكهف كي يكشفوا سر ذلك الرجل فيفاجؤوا بالأشخاص الثلاثة ويفزعوا من شكلهم ؛فشعرهم كثيف وأظافرهم طويلة، وهيئتهم تدفع إلى الفزع، وينتهي الفصل بخروج أهل المدينة من الكهف كي يبلغوا الملك بنبأ أولئك الأشخاص.

الفصل الثاني. "الأحداث تدور في قصر الملك"

يصل إلى الملك نبأ أولئك الأشخاص، فيبلغه غالياس أن أولئك هم قديسون من زمن الملك دقيانوس، فقد قرأ هو في إحدى الكتب المقدسة بأن هناك قديسون سيبعثون بعد نوم عميق في زمن أهل الملوك الصالحين، ويُسَر الملك لذلك النبأ فيطلب منه أن يذهب فوراً ليحضرهم إلى القصر كي يرحب بهم، ولكنه لا يلبث إلا أن يقوم الناس بإحضار ثلاثة من كانوا بالكهف إلى الملك ،عندها يحتفي بهم الملك ويرحب بمقدمهم إلى القصر، وبعد أن يكتشف كل منهم بأن هذا الملك خلفاً لدقيانوس يشكرونه على استقباله لهم، فيطلب منه مرنوش الذهاب لرؤية زوجته وابنه، أما الراعي يملخا فيطلب منه الذهاب للاطمئنان على أغنامه، وعن مشلينيا فيذهب كيف يهذب من شكله ويحلق ذقنه كي يلتقي بحبيبته بريسكا.

يعجب الملك لطلب كل من مرنوش ويمليخا؛ فهو يعلم بأنهم لن يبلغوا شيئاً، لا الراعي سيجد أغنامه ولا مرنوش سيلتقي بابنه وزوجته ولكنه يتركهم للذهاب ليكون يمليخا أول من يصطدم بالحقيقة فيأتي مسرعاً ليلتقي بمرنوش ويقول له بأنهم غرباء عن هذا العالم؛ ذلك أنهم مكثوا نائمين بالكهف ثلاثمائة عاماً، إلا أن مرنوش يتهمه بالجنون ويتركه ويذهب -آخذاً معه هدايا لابنه- إلى بيته، ويختتم الفصل الثاني بعودة يمليخا إلى الكهف وحيداً.

الفصل الثالث: "الأحداث تدور في بهو القصر"

بعد قيام مرنوش بزيارة بيته، يصطدم بذات الحقيقة التي اصطدم بها يمليخا من قبله ودفعته للعودة إلى الكهف ثانية، فابنه قد مات وهو في عمر الستين وبيته أقيم مكانه سوقاً وكذلك زوجته توفيت، ولكن عقل مرنوش لا يستطيع تقبل تلك الحقيقة فكيف به وقد ترك ابنه طفلاً يرجع ليجده ميتاً وعمره ستون عاماً وقد كتب على قبره بأنه حقق انتصارات عظيمة لروما.

بعد هذه الصدمة يصدق مرنوش كلام الراعي ويذهب مسرعاً ليبلغ مشلينيا – الذي يكون جالساً في بهو القصر ينتظر حبيبته بريسكا التي يظن أنها حبيبته ابنة دقيانوس - بحقيقتهم ويقص عليه ما حدث معه، فيحزن عليه مشلينيا ويقول إنه بالتأكيد أصيب بمسٍ في عقله ولا يصدقه؛ فكيف يصدقه وهو يرى بريسكا أمامه لا تزال شابة لا يتجاوز عمرها العشرون عاماً.

يطلب مرنوش من مشلينيا العودة إلى الكهف، فهذا العالم يبتعد عنهم بثلاثمائة سنة ولكن مشلينيا لا يلبي طلبه فيرجع مرنوش إلى الكهف ليحلق بالراعي، عندها تمر بريسكا ببهو القصر ويلتقيها مشلينيا، ويدور بينهما حوار فيأخذ بتذكيرها بالعهد المقدس الذي قطعته على نفسها بأنها لن تتزوج سواه، ولكن بريسكا التي هي ليست القديسة التي أحبها مشلينيا تصدمه بالحقيقة التي يصعب عليه إدراكها، وهي بأنها ليست القديسة بريسكا التي أحبها وإنما هي شبيهتها فقط شكلاً واسماً، فالقديسة هي جدة بريسكا التي اعتقد مشلينيا أنها هي حبيبته، تطلب منه بريسكا بأن يترك القصر أفضل له من العذاب الذي يعيشه بل وتعطيه الصليب الذي كان قد أهداه إلى جدتها القديسة بريسكا وتقول له بأنها لم تعد تحتمل ذلك الصليب في صدرها.

يترك مشلينيا القصر حزيناً ومصدوماً، ليذهب هو الآخر إلى الكهف مرة أخرى حاله كحال مرنوش ويمليخا.

الفصل الرابع: "الأحداث تدور في الكهف"

بعد شهر من عودتهم للكهف، يستيقظون ويتحاورون حول ما حدث معهم ظانين أنه حلم لا حقيقة، ولكن مرنوش ومشلينيا يدركان أن ما حصل معهم حقيقة وذلك من طبيعة ملابسهم الغريبة التي يرتدونها، وأثناء حديثهم يصدر صوت من يمليخا ينبأ بأنه سيموت ويلفظ أنفاسه الأخيرة ثم يليه مرنوش فيلفظ الآخر أنفاسه الأخيرة أثناء حديثه مع مشلينيا، أما مشلينيا فيظل متشبثاً بالحياة إلى أن تأتيه بريسكا وتعترف له بحبها، وتخبره بأن الزمن لا قيمة له عندها فالقلب أقوى من الزمن والحب لا

يعترف بالزمن وقوانينه، لحظتها ينتاب مشلينيا فرح عميق وسعادة عظيمة ويلفظ أنفاسه الأخيرة وهو يحادث بريسكا لتكون كلمته الأخيرة لها:" إلى الملتقى."

تقرر بريسكا البقاء في الكهف مع حبيبها وأن تموت وهي حية، عندها يأتي الملك كي يغلق على القديسين الكهف ليصبح بمثابة قبر لهم، فيقترح عليه غالياس بأن يترك معاول في الكهف حتى لو بعث القديسون استطاعوا هدم البناء والخروج من الكهف، وفعلا تترك في الكهف ثلاثة معاول اعتقاداً من بعضهم بأن القديسين سيبعثون مرة ثانية، ويخرج الملك ومن معه من الرهبان ليعود غالياس خلسة إلى بريسكا في الكهف ويودعها الوداع الأخير فتوصيه بأن يقول للناس لو سألوه عن قصتها بأنها ليست قديسة وإنما هي فقط امرأة أحبت.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع، دار بن كثير، دمشق، ط2، 2011.

أولاً: المصادر

1- مسرحيّة أهل الكهف، توفيق الحكيم، دار مصر للطباعة، القاهرة، مصر، د ط، د ت.

2- عرض مسرحيّة أهل الكهف لتوفيق الحكيم، إخراج عمرو قابيل، تاريخ العرض: 2007/4/13، مصر.

ثانيا: المراجع العربيّة

أ- القواميس و المعاجم

1- إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، مجمع اللّغة العربية، مكتبة الشّروق الدّولية، القاهرة، مصر، ط04، 2004.

2- أوزوالد ديكرو، جان ماري سشايفر، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللّسان، ترجمة منذر عياشي، المركز الثّقافي العربي، طبعة منقّحة، د ت.

3- باتريس بافي، معجم المسرح، ترجمة ميشال ف. خطّار، مراجعة نبيل أبو مراد، المنظّمة العربيّة للترجمة، بيروت، لبنان، ط01، فبراير، 2015.

4- باتريك شارودو، دومنيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، ترجمة عبد القادر المهيري، حمّادي صمّود، دار سيناترا، تونس، د ط، 2008.

5- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب العالمي، بيروت، لبنان، د ط، 1994.

6- الحسن علي بن عبد العزير القاضي *الجرجاني*، التّعريفات، تحقيق إبراهيم الأبياري، دار الرّيان للتراث، مصر، 1403هـ.

7- الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، مقاييس اللّغة، تحقيق عبد السّلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، د ط، 1979.

8- سعيد علّوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط01، 1985.

9- الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، تحقيق مهدي المخزومي، إبراهيم السّامرائي، سلسلة المعاجم والفهارس، د ط، 175هـ

10- أبو الفضل جمال الدّين محمد بن مكرم بن علي الأنصاري ابن منظور، لسان العرب، تحقيق عبد الله علي الكبير وأخرون، دار المعارف للطباعة والنّشر، القاهرة، د ط، د ت.

11- أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد، الزّمخشري، أساس البلاغة، تحقيق باسل عيون السّود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ط 01، 1998.

12- ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، عربي ــ إنجليزي ــ فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط 01، 1997.

13- مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، ط02 (منقّحة ومزيدة)، 1984.

14- نصر إسماعيل بن حماد الجوهري، الصّحاح، تاج اللّغة وصحاح العربيّة، تحقيق محمّد محمّد تامر وأخرون، دار الحديث، القاهرة، د ط، 2009.

ب. المراجع العربيّة:

1- إبراهيم أنيس، من أسرار اللّغة، مكتبة الأنجلو المصريّة، مصر، ط03، 1966.

2- إبراهيم حمادة، طبيعة الدّراما، دار المعارف، القاهرة، ط1 0، 1977.

3- أحمد المتوكّل، الخطاب الموسّط، منشورات دار الاختلاف، الجزائر، ط 01،2011.

4- أحمد محمد الأمين موسى، الاتصال غير اللّفظي في القرآن الكريم، دار الثقافة والاعلام، الشّارقة، ط 01، 2003.

5- الأزهر الزّناد، دروس في البلاغة العربيّة نحو رؤية جديدة، المركز الثّقافي العربي للنّشر والتّوزيع، الدّار البيضاء، ط01،1992.

6- أسعد مهدي عرار، البيان بلا لسان دراسة في لغة الجسد، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، د ط ،2008.

7- أسماء حسين ملكاوي، أخلاقيات التّواصل في العصر الرّقمي هبرماس أنموذجا، تقديم فهمي جدعان، المركز العربي للأبحاث ودراسة السّياسات، بيروت، ط01، 2017 .

8- أكرم يوسف، الفضاء المسرحي، دار مشرق مغرب للخدمات الثّقافيّة والطباعة والنّشر، دمشق، ط 01، 1994.

9- أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرّحمن بن محمد الجرجاني النّحوي، أسرار البلاغة، قراءة وتعليق أبو فهر محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنّشر، القاهرة، ط01، 1991.

10- أبو بكر العزاوي، اللّغة والحجاج، دار العمدة في الطبع، ط01، 2006.

11- ـــــــــــــ، الخطاب والحجاج، مؤسّسة الرّحاب الحديثة للطباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط01، 2010.

12- بلبل فرحان، النّص المسرحي الكلمة والفعل ــ دراسة ــ مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2003.

13- تقي الدّين بن دقيق، إحكام الأحكام شرح عمدة الأحكام، تحقيق أحمد محمد شاكر، عالم الكتب القاهرة، ط02، 1987.

14- جمعان بن عبد الكريم ،إشكالات النّص دراسة لسانية نصية، النّادي الأدبي، الرّياض، ط01، 2009.

15- جميل عبد المجيد، البلاغة والاتصال، دار غريب للطباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، د ط، 2000.

16- الجيلالي دلاش، مدخل إلى اللّسانيات التّداوليّة لطلبة معاهد اللّغة العربيّة وآدابها، ترجمة محمد يحياتن، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، د ط،1992.

17- حافظ إسماعيل علوي، الحجاج مفهومه ومجالاته دراسة نظريّة وتطبيقيّة في البلاغة الجديدة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط01،2010.

18- ــــــــــــــــ، التّداوليات علم استعمال اللغة، عالم الكتب الحديث للنشر والتّوزيع، إربد، الأردن، ط02، 2014.

19- حسن بدوح، المحاورة مقاربة تداوليّة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط01، 2012.

20- أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط03، 1986.

21- أبو حسن سلام، المخرج المسرحي والقراءة المتعدد للنص، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنشر،الاسكندرية، مصر، ط01، 2004.

22- حسن كريم عاتي، الرّمز في الخطاب الأدبي دراسة نقدية، الرّوسم للصحافة والنّشر والتّوزيع، بغداد، العراق، ط 01، 2015.

23- حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتّأويل الأدبي وقضاياها، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 2001.

24- حسن يوسفي، قراءة النّص المسرحي، دراسة في مسرحية شهرزاد لتوفيق الحكيم، مطابع أفريقيا الشرق، الدّار البيضاء، المغرب، د ط، د ت.

25- حورية محمد حمو، حركة النّقد في سورية 1967 ــ 1988 (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1998.

26- خلود العموش، الخطاب القرآني دراسة في العلاقة بين النّص والسّياق، جدار للكتب العالمية للنشر والتّوزيع، إربد، الأردن، ط01، 2008.

27- خليفة الميساوي، الوصائل في تحليل المحادثة دراسة في استراتيجيات الخطاب، عالم الكتب الحديث للنشر والتّوزيع، إربد، الأردن، ط01، 2012.

28- رزيق بوزغاية، كتاب التّداوليات، دار نوران للنشر والتّوزيع، تبسة، الجزائر، ط01، 2020.

29- رشدي أحمد طعيمة، المهارات اللّغوية مستوياتها تدريسها صعوباتها، دار الفكر العربي ،القاهرة، ط01، 2004.

30- زهرة وهيب خدوج، لغة الصّمت دراسة لغة الجسد وفنونها في عالم الأعمال، دار الرّاية للنشر والتّوزيع، الأردن، ط01،2015.

31- زين كامل الخويسكي، المهارات اللّغوية الاستماع والتّحدث والقراءة والكتابة وعوامل تنمية المهارات اللّغوية عند العرب وغيرهم، دار المعرفة الجامعيّة، عمان، الأردن، ط01 ،2008.

32- سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عالم المعرفة، رقم 19، ،1998.

33- سعيد بنكراد، السّيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتّوزيع، سوريا، ط03،2012.

34- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي، المركز الثّقافي العربي للطباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط03، 1997.

35- شكري عبد الوهاب، النّص المسرحي، دار فلور للنشر والتّوزيع، الاسكندرية، ط 02، 2001.

36-الطّاهر بومزير، التّواصل اللّساني والشّعرية مقاربة تحليلية لنظريّة رومان جاكبسون، منشورات الاختلاف، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، ط01، 2006.

37- الطّاهر الجزيري، الحوار في الخطاب دراسة تداوليّة سرديّة في نماذج من الرّواية العربية الجديدة، أفاق للنشر والتّوزيع، الكويت، ط01،2012.

38- طه عبد الرّحمن، اللّسان والميزان أو التّكوثر العقلي، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط01، 1998.

39- ــــــــــــــ، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط 02، 2000.

40- عبد الرحمن بن محمد بن خلدون ولي الدّين، مقدمة ابن خلدون، تحقيق عبد الله محمد الدّرويش، دار يعرب، ط01، 2004.

41- عبد الرّحمن الحاج، الخطاب السّياسي في القرآن السّلطة والجماعة ومنظومة القيم، الشّبكة العربية للأبحاث والنّشر، بيروت، لبنان، ط01، 2012.

42- عبد الرّحمن الحاج صالح، الخطاب والتّخاطب في نظريّة الوضع والاستعمال العربية، سلسلة علوم اللّسان عند العرب[3]، المؤسّسة الوطنيّة للفنون المطبعيّة، وحدة الرّغاية، الجزائر، د ط، 2012.

43- ـــــــــــــــــــــــ عبد الرّحمن الحاج صالح، بحوث ودراسات في اللّسانيات العربيّة، موفم للنشر، الجزائر، ط01، 2012.

44- عبد الرّحمن طعمة، اللّغة والمعنى والتّواصل النّموذج العرفاني وأبعاده التّداوليّة، دار كنوز المعرفة للنشر والتّوزيع، الأردن، عمان، ط01، 2020.

45- عبد الرّزاق حسين، مهارات الاتصال اللّغوي، مكتبة العبيكان للنشر، الرّياض، ط 01، 2010.

46- عبد السّلام حيمر، من سوسيولوجيا التّمثلات إلى سوسيولوجيا الفعل، الشّبكة العربيّة للأبحاث والنّشر، د ط، د ت.

47- عبد القادر الغزالي، اللّسانيات ونظرية التّواصل رومان جاكبسون نموذجًا، دار الحوار للنشر والتّوزيع، سورية، ط01 ،2003.

48- عبد الهادي بن ظافر الشّهري، استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداوليّة، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت،لبنان، ط01، 2004.

49- أبو عثمان عمرو بن بحر الكناني الفقيمي البصري الجاحظ، البيان والتّبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط03، د ت.

50- عز الدّين جلاوجي، النّص المسرحي في الأدب الجزائري، دراسة نقديّة، مطبعة هومه، الجزائر، د ط، 2007.

51- علي خليفة، المسرح العربي قضايا وتحليل نصوص، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الإسكندرية، مصر، ط 01 ،2019.

52- عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النّظرية التّداولية، منشورات الاختلاف، ط01، 2003.

53- عمر الدّسوقي، المسرحيّة نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، القاهرة، د ط، 2003.

54- عيسى الشّماس، مدخل إلى علم الإنسان والأنثربولوجيا دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2004.

55- فاطمة الشّيدي، المعنى خارج النّص، أثر السّياق في تحديد دلالات الخطاب، دار نينوى للطباعة والنّشر، دمشق، د ط ،2011.

56- فراس السليتي، استراتيجيات التّعلم والتّعليم النّظريّة والتّطبيق، جدار للكتاب العالمي للنشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط01، 2008.

57- أبوالقاسم محمود بن عمرو بن أحمد الزّمخشري، أساس البلاغة، تحقيق باسل عيون السّود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج01، ط 01،1995.

58- ـــ، الكشّاف عن حقائق غوامض التّنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التّأويل، ضبط وتوثيق أبي عبد الله الدّاني بن منير آل زهوي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط01، 2006.

59- ابن قيم الجوزية، بدائع الفوائد، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، د ط، د ت.

60- كمال بشر، التّفكير اللّغوي بين القديم والجديد، دار غريب للطباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، د ط، 2005.

61- ليلى شحرور، فن التّواصل والإقناع، الدّار العربية للعلوم ناشرون، ط 01، 2009.

62- محمّد إبراهيم عبادة، الجملة العربيّة مكوناتها أنواعها تحليلها، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط02، د ت.

63- محمد إبراهيم عبادة، الجملة العربية مكوناتها أنواعها تحليلها، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر ط02، د ت.

64- محمّد إقبال عروي، دور السّياق في التّرجيح بين الأقاويل التّفسيريّة ــ مراجعة منهجيّة، وزارة الأوقاف والشّؤون الإسلامية، الكويت، ط01، 2007.

65- محمّد الباردي، إنشائيّة الخطاب في الرّواية العربية الحديثة، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000.

66- محمّد بلال الجيوسي، أنت وأنا مقدمة في مهارات التّواصل الإنساني، دار المنهاج للنشر والتّوزيع، الرّياض، المملكة العربيّة السعوديّة، د ط،2002 .

67- محمّد جواد النّوري، لغة الجسد علم الكينات دراسة نظريّة تطبيقيّة، دار الكتب العلميّة، د ط، 2017.

68- محمّد العبد، النّص والخطاب والاتصال، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، مصر، د ط، 2014.

69- محمّد محمّد داود، جسد الإنسان والتّعبيرات اللّغويّة (دراسة دلاليّة ومعجم)، دار غريب للطباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، ط 01،2007.

70- محمد محمد يونس علي، مقدمة في علمي الدّلالة والتّخاطب، دار الكتاب الجديدة المتّحدة، بيروت، لبنان، ط 01، 2004

71- ــــــــــــــــــــ ،المعنى وظلال المعنى أنظمة الدّلالة العربيّة، دار المدار الاسلامي، بيروت، لبنان، ط 02، 2007.

72- محمّد نظيف، الحوار وخصائص التّفاعل التّواصلي، دراسة تطبيقيّة في اللّسانيات التّداوليّة، أفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، المغرب، د ط،2010.

73- محمود عكاشة، لغة الخطاب السّياسي، دراسة لغويّة تطبيقيّة في ضوء نظرية الاتصال، دار النّشر للجامعات، القاهرة، مصر،2005، ط01، 2005.

74- مسعود صحراوي، التّداوليّة عند العلماء والعرب، دار الطّليعة بيروت، ط01، 2000.

75- مهدي أسعد عرار، البيان بلا لسان دراسة في لغة الجسد، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، د ط، 2008.

76- ميجان الرّويلي، سعد البازعي، دليل النّاقد الأدبي، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط03، 2002.

77- نديم معلا، لغة العرض المسرحي، دار المدى للثقافة والنّشر، سورية، ط 01، 2004.

78- نصر حامد أبوزيد ،إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط07،2005.

79- نعمان بوقرة، الخطاب الأدبي ورهانات التأويل قراءات نصية تداوليه حجاجية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط01،2012.

80- نهاد صليحة، المسرح بين النّص والعرض، مكتبة الأسرة، القاهرة، مصر، د ط، 1999.

81- ـــــــــــــ، المسرح بين الفن والحياة، مطابع الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، د ط، 2000.

82- نواري سعودي أبو زيد، ممارسات في النّقد واللّسانيات، بيت الحكمة للنشر والتّوزيع، الجزائر، ط01، 2012.

83- نورة لعزاوي، الخطاب المسرحي، مفاهيمه وآليات اشتغاله عماد الدّين خليل نموذجا، دار كنوز المعرفة للنشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط01، 2018.

84- ابن هشام الأنصاري، شرح شذور الذّهب في معرفة كلام العرب، تحقيق محمد أبو فضل عاشور، دار إحياء التّراث العربي، بيروت، لبنان، ط 01، 2001.

85- يحي بن محمّد حسن بن أحمد زمزمي، الحوار آدابه وضوابطه في ضوء الكتاب والسّنة، دار المعالي، الأردن، ط 02، 2002.

86- يحي سليم البشتاوي، منهجية الإخراج المسرحي، دار الأكاديميون للنشر والتّوزيع، عمان الأردن، ط01،2012.

87- يوسف تعزاوي، الوظائف التّداوليّة واستراتيجيات التّواصل اللّغوي في نظريّة النّحو الوظيفي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط01، 2014.

ثانيا: المراجع المترجمة

1- أرسطو طاليس، فن الشّعر، تحقيق إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة، د ط، 1983.

2- آلان وباربارا بييز المرجع الأكيد في لغة الجسد، مكتبة جرير، المملكة السّعوديّة، الرّياض، ط 01،2008 .

3- إلين أستون وجورج ساقونا، المسرح والعلامات، ترجمة سبعي السّيد، مراجعة محسن مصيلحي، أكاديمية الفنون وحدة الإصدارات مسرح (13)، مطابع المجلس الأعلى للآثار، د ط، د ت.

4- أمبرتو إيكو، السّيميائيات وفلسفة اللّغة، ترجمة أحمد الصمعي، المنظمة العربيّة للترجمة، توزيع مركز الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط01، 2005 .

5- أ. مولز – ك. زيلتمان – ك. أوريكيوني، في التّداوليّة المعاصرة والتّواصل- فصول مختارة – ترجمة وتعليق محمّد نظيف، أفريقيا الشّرق، المغرب، د ط، 2014.

6- آن أوبر سفيلد، مدرسة المتفرج قراءة المسرح 2، ترجمة حمادة إبراهيم وآخرون، مراجعة حمادة إبراهيم، مطابع المجلس الأعلى للآثار، د ط، د ت.

7- باكو ناتالي، لغة الحركات، تعريب سمير شيخاني، دار الجيل للطبع والنّشر والتّوزيع، ط 01، 1995.

8- بول ريكو، الخطاب والتّواصل، ترجمة عزالدّين الخطابي، مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، د ط ،2017.

9- تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح ،المؤسّسة العربية للدراسات والنّشر، بيروت،لبنان، ط02، 1996.

10- تون أ. فان دايك، علم النّص مدخل متداخل الاختصاصات، ترجمة سعيد حسن البحيري، دار القاهرة للكتاب، القاهرة، مصر، ط 01، 2001.

11- جاك دريدا الصّوت والظّاهر مدخل إلى مسألة العلامة في فينومينولوجيا هوسرل، ترجمة فتحي إنقزو، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط01،2005.

12- جرهارد هلبش، تطور علم اللّغة منذ 1970، ترجمة سعيد حسن بحيري، مكتبة زهراء الشّرق، القاهرة، مصر، ط01، 2006.

13- جون لاينز، اللّغة والمعنى والسّياق، ترجمة عباس صادق الوهاب، مراجعة يوئيل عزيز، سلسلة المائة كتاب، دار الشّؤون الثّقافية العامة، العراق، بغداد، ط01، 1987.

14- جوليان هيلتون، اتجاهات جديدة في المسرح، ترجمة أمين الرّباط، سامح فكري، مطابع المجلس الأعلى للآثار، مصر، ط 02، د ت.

15- ــــــــــــ، نظريّة العرض المسرحي، ترجمة نهاد صليحة، هلا للنشر والتّوزيع، مصر الجيزة، مصر، ط01، 2000.

16- الجيلالي دلاش، مدخل إلى اللّسانيات التّداوليّة لطلبة معاهد اللّغة العربية وآدابها، ترجمة محمد يحياتن، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، د ط،1992.

17- دان سبير، ديدري ولسون، نظريّة الصّلة والمناسبة في التّواصل والإدراك، ترجمة إبراهيم عبد الله الخليفة، مراجعة فراس عوّاد معروف، دار الكتاب الجديد المتّحدة، ط01، 2010.

18- د. هدسن، علم اللّغة الاجتماعي، ترجمة محمد عياد عالم الكتب، مراجعة نصر حامد أبو زيد، محمّد سعد الدّين، عالم الكتب، القاهرة، ط 02، 1990.

19- دومنيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، الجزائر، ط01، 2008.

20- روبرت دي بوجراند، النّص والخطاب والإجراء، ترجمة تمام حسّان، عالم الكتب، القاهرة، ط01، 1998.

21- فردينان دي سوسير، علم اللّغة العام، ترجمة بونيل يوسف عزيز، مراجعة مالك يوسف المطلبي، دار آفاق عربية، بغداد،العراق، د ط،1985 .

22- فولفجانج هاينة من، ديتر فيهفيجر، مدخل إلى علم اللّغة النّصي، ترجمة فالح بن شبيب العجمي، النّشر العلمي والمطابع، جامعة الملك سعود، المملكة السّعوديّة، الرّياض، د ط،1996.

23- فيليب قان تيجام، التّكنيك المسرحي، ترجمة يوسف البدرى، مطبعة الاسكندرية، مصر، د ط، د ت

24- ك. أوريكيوني، فعل القول من الذّاتية في اللّغة، ترجمة محمّد نظيف، أفريقيا الشّرق، المغرب، الدّار البيضاء، د ط ،2007.

25- كريستوفر اينز، المسرح الطّليعي، ترجمة سامح فكري، مركز اللّغات والتّرجمة، أكاديمية الفنون،1994 .

ثالثا: المجلات العلمية

1- أحمد أبو زيد، ما قبل المسرح، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد 17، العدد 04، يناير، فبراير، مارس 1987.

2- إسماعيل صلاح، النظرية القصدية في المعنى عند جرايس(دراسة)، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية الكويت، الحولية 25، 2005.

3- أوعيل حمزة، آليات التّواصل وإنتاج الدّلالة في الخطاب المسرحي، مجلّة العمدة في اللّسانيات وتحليل الخطاب، جامعة المسيلة، الجزائر، العدد 03،2018.

4- بغدادي شوقي، التّأسيس لمسرح عربي أصيل، مجلّة الحياة المسرحيّة، وزارة الثّقافة، دمشق، العددان 26،27، 1986.

5- بلقاسم بن روان، المقاربة النّظرية للاتصال الشّخصي والاقناع، المجلّة الجزائرية للاتصال، جامعة الجزائر03، المجلد 11، العدد 20، 2008.

6- توماس هال، الثّقافة تواصل، ترجمة أحمد الفوحي، مجلّة علامات، مكناس، العدد21، 2004.

7- حبيب أعرب، الحجاج والاستدلال الحجاجي، عناصر استقصاء نظري، عالم الفكر، الكويت، مجلد30، يوليو2001.

8- خن جمال، الحوار التّواصل في أخلاقيات المناقشة لدى يورغن هابرماس، مجلّة الرّواق، المركز الجامعي، غليزان، العدد 03، جوان2O16.

9- زغدودة ذياب، الخطاب المسرحي وقضايا المجتمع المسرح الجامعي أنموذجا، مجلّة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة باتنة، الجزائر، المجلّد08،العدد01، جوان 2015.

10- سامية أحمد أسعد، الدّلالة المسرحيّة، مجلّة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مجلد10، العدد 04، 1980.

11- سعدية بن سيتي، العرض المسرحي بين الإرسال والتّلقي، مجلة إشكالات في اللّغة والأدب، مجلّد 08، العدد02، 2019.

12- عبد الرّحمن طعمة، اللّغة والمعنى والتّواصل النّموذج العرفاني وأبعاده التّداولي، دار كنوز المعرفة للنشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط01،2020.

13- عبد الله الكدالي، تداوليّة التّفكير الأصولي، بحث في مركزية المقام في البحث الأصولي، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانيّة، المجلد 28، العدد08،2020.

14- عبد المجيد شكير، من أجـــل مقـــاربة جمـــاليّة للخطاب المسرحي ،مجلة الذّخيرة، جامعة قاصدي مرباح، العدد 03، 2014.

15- عزيز الذّهبي، ثنائيّة النّص والعرض في النّقد المسرحي المغربي، مجلة طنجة الأدبية ،المغرب، العدد 35، يوليو 2011.

16- عمر بلخير، مدخل إلى دراسة بعض الظّواهر التّداوليّة في اللّغة العربيّة الخطاب المسرحي نموذجا، مجلة إنسانيات، مركز البحث في الأنثربولوجيا الاجتماعيّة والثّقافيّة وهران، الجزائر، ع 14ـــ15، ماي ـــ ديسمبر 2001.

17- كمال غالم، الخطاب المسرحي بتحديد المصطلح، جسور المعرفة، جامعة حسيبة بن بوعلي الشّلف، العدد 10، جوان 2017.

18- محمد صاري، المفاهيم الأساسيّة للنّظرية الخليليّة الحديثة، مجلة اللّسانيات، المجلّد 10 العدد 10، ديسمبر 2005.

19- مقران فصيح، أسلوبيّة المحادثة الأدبيّة وقوانين الخطاب في أدب أبي حيّان التّوحيدي ،حوليات جامعة قالمة للغات والآداب، العدد 15، جوان2016.

20- يونس لوليدي، المسرح بين أدبية النّص وفنيّة العرض من الفضاء النّصي إلى الفضاء الرّكحي، مجلّة البيان، العدد 332، مارس 1998.

رابعا: المراجع الأجنبيّة

1 -Baylon Christian et Xavier Mignot, La Communication, paris, série Linguistique Nathan universite ,1991.

2- Dan Sperber Deirdre, Wilson, Relevance, Communication and Cognition , Basil Blackwell , Oxford,1986 .

3- James A. H. Murray& Henry Bradley, William A, The shorter oxford english dictionary on historical principles ,the Oxford University Press ,1989.

4- Josette rey debove et alain rey, LArousse de poche, libairaie larousse ,1968.

5- Josette rey debove et alain rey, le petit robert, Dictionnaire de la langue français ,1er rédaction , paris,2001.

6 -Kerbrat orecchioni, la conversation , édition du seuil,1 Ed ,paris ,1996 .

7- Paul watzlawick, janet Helmick ,Don.D .Jackson, Une Logique de la communication (pragmatics of Human Communication),édition du seuil, paris,. 1967.

8 - Robert .P , PETIT ROBERT. ED LE ROBERT. PARIS, 1982 ,P387

9 - Roman Jakobson, Essais de linguistique générale, les fondements du langage, édition Minuit, 1963.

10-Traverso .v , l'analyse des conversation, édition nathan, 1Ed, paris, 1999.

خامسا: المواقع الالكترونيّة

1- أحمد حسن الّزيات، في أصول الأدب مقالات ومحاضرات في الأدب العربي، المكتبة الوقفيّة، رابط الصّفحة: **https://waqfeya.com/boo**

2- جودي جيمس، محمّد عبد الرّحمن سبحانه، الدّليل الكامل لمعرفة لغة الجسد وكيفية التّعامل معها، الموقع الكندي، رابط الصّفحة: **www.synergologie.com**

3- جوزيت فيرال، نظريّة وممارسة المسرح فيما وراء الحدود، رابط الصّفحة:

www. josette- feral. uqam. ca document

4- صلاح الدّين الزّعبلاوي، دراسات في النّحو، مكتبة مدرسة الفقاه، رابط الصفحة:
http://ar.lib.efatwa.ir/pd

5- عبد القادر حمراني، نظريّة التّواصل عند الجاحظ وتجلياتها في الدّرس اللّساني الحديث، مجلّة أقلام الهند، رابط الصّفحة:
https://www.aqlamalhind.com

6- فاطمة مشعلة، عناصر النّص المسرحي، رابط الصّفحة: **http://mawdoo3.com**

7- ماريون أوين، الاتّصال والتّفاعل، رابط الصّفحة:

http://aboubspace.weebly.com/uploads/pdf

8- محمّد سيف الاسلام، اللّسانيات وصلتها بتحليل الخطاب، رابط الّصفحة :
https://pulpit.alwatanvoice.com/content/print/452244.html

9- يحي محمد، منطق فهم النّص دراسة منطقيّة تعنى ببحث آليات فهم النّص الدّيني وقبلياته، مكتبة المصطفى، رابط الصفحة: **www.a l-mo stafa.com**

10- محمّد جواد النّوري، لغة الجسد علم الكينات دراسة نظريّة تطبيقيّة، رابط الصّفحة:

https://books.google.dz

11- university Minnesota librari : **https://open.lib.umn.edu**

12- university oxford press: **www.encyclopedia.com**

13- الموسوعة السّياسية، رابط الصفحة:

https://political-encyclopedia.org/dictionary

14- المكتبة الوقفية: **https://waqfeya.net/book.php**

فهرس المحتويات

مـقـدمـة	أ
الـفـصل الأول: الـمحادثـة الـمـاهيـة والإجراء (الـمفـهوم، الـنشأة، الـخصائص)	
تمهيد	19
المبحث الأول: المحادثة المصطلح والمفهوم	21
المطلب الأوّل: تعريف المحادثة	21
المطلب الثاني: المصطلحات المجاورة	31
المبحث الثاني: المحادثة النشأة والخصائص	37
المطلب الأول: المحادثة عند العرب	37
المطلب الثاني: المحادثة عند الغرب	42
المطلب الثالث: خصائص المحادثة	51
الـفـصل الـثـانـي: الـخطاب الـمسرحي (الـمفـهوم، الـبـنيـة، الإشكـالات)	
تمهيد	60
المبحث الأول: مفهوم الخطاب المسرحي	62
المطلب الأول: تعريف الخطاب المسرحي	62
المبحث الثاني:عناصر الخطاب المسرحي	74
المطلب الأول: النص الدرامي	74
المطلب الثاني: النص المسرحي المعروض	76
المطلب الثالث: العرض المسرحي	77
المبحث الثالث: خصائص الخطاب المسرحي	81
المطلب الأول: التعدد	81
تعدد الاطراف	81
تعدد الخطابات	82
تعدد الوسائل التعبيرية	85
المطلب الثاني: محاكاة الواقع	86

المطلب الثالث: اللاتجانس	87
المطلب الرابع: حواري	90
المبحث الرابع: إشكالات الخطاب المسرحي	93
المطلب الأول: المسرح بين النص والعرض	93
المطلب الثاني: التواصل في المسرح	112
المبحث الخامس: عناصر العملية التخاطبية في الخطاب المسرحي	119
المطلب الأول: المرسل	120
المطلب الثاني: المرسل إليه	121
المطلب الثالث: القناة	124
المطلب الرابع: السياق	125
المطلب الخامس: الرسالة	128
الفصل الثالث: آليات التواصل وإنتاج الدلالة في الخطاب المسرحي	
تمهيد	132
المبحث الأول: التّواصل المسرحي مفهومه و أشكاله	133
المطلب الأوّل: مفهوم التّواصل	133
المطلب الثاني: أشكال التّواصل	137
أولا: التّواصل اللّفظي	141
أ- تعريف التواصل اللّفظي	141
ب- الآليّات اللّغويّة	143
جـ- استراتيجيّات التّخاطب	143
ثانيا. التّواصل غير اللّفظي	148
أ. تعريف التّواصل غير اللّفظي	150
ب. تمظهرات التّواصل غير اللّفظي	160
1- لغة الجسد	162

أ- تعريف لغة الجسد	162
ب- مميزات لغة الجسد	165
2- التّعبيرات الوجهيّة	168
3- لغة العين	169
4- الايماءة/ لغة الإشارة	170
5- الحركة	171
6- مظهر الجسد وأوضاعه	172
7- الصّوت	172
8- الصّمت	173
9- الزّمن	174
10-ترتيب البيئة	175
11- المكان	175
12- اللّمس	176
الفصل التّطبيقي: تجليّات التّفاعل التّواصلي في محادثة مسرحيّة أهل الكهف	
تمهيد	180
أوّلا: التّعريف بالمدونة	181
1- شخصيات المسرحية	182
2- ملخص المسرحيّة	183
ثانيّا: التّخاطب والتّفاعل التّواصلي في مسرحيّة أهل الكهف	188
1- التّفاعل التّواصلي في المحادثة	191
أ- مفهوم التّفاعل التّواصلي	191
ب- شروط التّفاعل التّواصلي	194
ج- التّفاعل التّواصلي والمبادئ الحواريّة	202
2- ميكانيزمات الحوار	221

– خاصية المشاركة	222
– خاصية الإجماع أو التّنازع	237
– خاصية التقابل أو التكامل	272
ثالثا: تجليّات التّواصل غير اللّفظي في محادثة مسرحيّة أهل الكهف	292
1– التّعبيرات الوجهيّة	293
2– وضعية الجسد والحركة	305
3– الصوت	322
4– الصمت	334
5– النظر	338
خاتمة	354
الملاحق	370
قائمة المصادر والمراجع	374
فهرس المحتويات	392

الملخص:

يتميّز المسرح بخصوصية تعدّد أشكال التّواصل ووسائل التّعبير وتباين الأنظمة الدّالة فيه؛ حيث تتشارك متكاملة ليتحقّق التّفاعل التّخاطبي ويتشكّل الخطاب المسرحي، ومن هنا اتّخذ هذا البحث المحادثة في مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم إخراج عمرو قابيل موضوعًا للبحث والتّحليل عبر مقاربة تواصلية، بالاستعانة بالمنهج الوصفي وكذا التّحليلي، منطلقًا من الإشكالية: كيف يتمّ التّفاعل التّواصلي في المحادثة ضمن مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم اخراج عمرو قابيل، ليتشكّل الخطاب المسرحي ويتمّ تبليغ المقاصد وتتحقّق الأهداف؟

يرنو هذا البحث الكشف عن نمط التّفاعل التخّاطبي التّواصلي ضمن المحادثة في مسرحية أهل الكهف، والحالات التّي يستحيل إليها الحوار، وقد انحصر الاهتمام فيه بالمفاهيم المتعلقة بالمحادثة والعناصر اللّفظية وغير اللّفظية، والميكانيزمات الّتي توسلها أطرافها، ليتشكّل الخطاب المسرحي وتبلّغ المقاصد وتحقّق الأهداف، ليتجاوز البحث بذلك الاهتمام بمضامين الخطاب المسرحي إلى الاهتمام بالكيفية التّي تبنى بها المحادثة في الخطاب المسرحي، وكيفية تحقق التّفاعل التّخاطبي، ولا يكون ذلك إلاّ من خلال مقاربة السّياق التّفاعلي، ليخلص البحث إلى مجموعة نتائج أهمها:

ــ المحادثة ضمن خطاب مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم، اخراج عمرو قابيل فعاليّة لغويّة ذات مظهر حواري، ارتبطت ماهيتها وبنيتها وخصوصيتها بالجانب التّفاعلي القائم على التّواصل الشّفهي التّلقائي المباشر.

ــ المحادثة ضمن خطاب مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم، اخراج عمرو قابيل ظاهرة مركّبة ومنفتحة قائمة على التّفاعل التّخاطبي؛ حيث استندت على الأنظمة العلاماتيّة الدّالة اللّغويّة وغير اللّغويّة. وكونها قائمة على التّفاعل ومكوّنة ومرتبة بمجموع التّفاعلات، فهي دومًا تحت قبضة الانقطاع والتّفكك.

الكلمات المفتاحية: المحادثة، الخطاب المسرحي، الحوار، التّفاعل التّخاطبي، التّواصل.

Abstract:

The theatre is characterized by the specificity of multiple forms of communication, means of expression and varying semantic systems; where it shares an integral partnership to achieve a rhetorical interaction and forms the theatrical discourse This research took the conversation in Ahl alkahf Play of Tawfiq Al-Hakim, directed by Amrou kabil as a subject of study to research and analysis

through a communicative approach, Using the descriptive as well as analytical method , based on the problem: How the communication

interaction in the conversation with in Ahl alkahf of Tawfiq al Hakim directed by amrou kabil, to shape the theatrical discourse, communicate the purposes and achieve the goals?

This research reveals the pattern of communicative interactions within the conversation in Ahl alkahf, and the situations to which dialogue is impossible, and has focused attention on the concepts of conversation and verbal and non-verbal elements. And the mechanics that their parties are begging to shape the theatrical discourse, communicate the purposes and achieve the goals, so that research goes beyond attention to the contents of the theatrical discourse to attention to how the conversation is built in the theatrical discourse and how the interaction is achieved. This can only be done by approaching the interactive context, so that the research concludes a set of results, the most important of which are:

_The conversation within the speech of Ahl alkahf of Tawfiq Al-Hakim, by amrou kabil, the directing of is a linguistic efficacy with a dialog look, which is linked to the interactive aspect of direct verbal communication.

_Conversation in the people of the cave of Tawfiq Al-Hakim, directed by amrou kabil is a complex and open, interactive phenomenon; It was based on linguistic and non linguistic systems. And being interactive, compounded and arranged with the sum of interactions, it is always under the grip of interaction and disintegration.

Key words: conversation, theatrical discourse, Communication interaction, dialogue .